Hans Sedlmayr

epoci şi opere

Editura Meridiane

HANS SEDLMAYR
Kunst und Wahrheit
© 1978 Mäander Kunstverlag Itzelsberger KG
D-8102 Mittenwald
Epochen und Werke
© 1985 Mäander Verlag GmbH München

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Hans Sedlmayr

epoci şi opere

STUDII DE ISTORIA ŞI TEORIA ARTEI

Volumul I

Traducere, antologie, cuvînt înainte şi note de
MIRCEA POPESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1991

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:

VERMEER DIN DELFT
Elogiul picturii (De Schilderconst)
ulei pe pînză, 130×110 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum

ISBN 973-33-0082-9
ISBN 973-33-0083-7

Scanned with OKEN Scanner

Amplul studiu pe care Lorenz Dittmann i-l consacră în lucrarea sa *Stil, simbol, structură* (apărută nu de mult în colecția „Biblioteca de artă" a Editurii Meridiane) debutează cu afirmația că sistemul teoretic propus de Hans Sedlmayr este „cel mai cuprinzător din întreaga știință a istoriografiei de artă". O afirmație care spune mult, dacă avem în vedere faptul că este făcută în contextul analizei contribuțiilor teoretice aduse în acest domeniu de personalități ca Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky.

De interesul pe care îl prezintă, de aria lor largă de cuprindere ne convinsese de altfel însăși lectura scrierilor lui Sedlmayr, în care studiile pur teoretice se îmbină cu analize dintre cele mai penetrante și inedite ale unor opere și momente de seamă din istoria artei. Toate ne revelează un spirit alert, iscoditor, ce nu ocolește întrebările dificile, teritoriile încă insuficient explorate, ocupîndu-se de ele cu precădere și propunîndu-le totodată ca obiective prioritare tuturor cercetătorilor fenomenului artistic.

Hans Sedlmayr (1896—1984) și-a descoperit vocația în 1920, sub impresia prelegerilor lui Max Dvořák. A devenit, în 1934, asistentul lui Julius von Schlosser, cu care își luase docto-

Scanned with OKEN Scanner

ratul în 1923 și pe care l-a urmat, în 1936, la catedra de istoria artei a Universității din Viena. În 1951 îl aflăm la Universitatea din München, unde Heinrich Wölfflin predase cu atîta strălucire istoria artei. Este de ajuns să menționăm doar cîteva din studiile publicate de H. Sedlmayr — „Arhitectura lui Borromini" (1930), „Măreția și mizeria omului: Michelangelo, Rembrandt, Daumier" (1948), „Pierderea consensului" (1955), „Geneza catedralei" (1950), „Artă și adevăr" (1958), „Lumina în manifestările ei artistice" (1960), — pentru a ilustra diversitatea preocupărilor sale, care merg de la arta europeană a primelor secole ale erei noastre la ultimele curente ale artei moderne și includ întreaga problematică a teoriei artei, văzută cel mai adesea din puncte de vedere noi, oferind, chiar cînd sînt discutabile și excesiv de subiective, sugestii interesante ce lărgesc orizontul investigațiilor din acest domeniu.

Nou este în primul rînd primatul atribuit de Sedlmayr operei de artă individuale și metodologiei cercetării acesteia. Contribuțiile esențiale ale lui Riegl sau Wölfflin se situaseră pe alte linii. Riegl cercetase, cu o rigoare și obiectivitate necunoscute pînă la el, problema genezei și structurii stilurilor. Sedlmayr îi consacră un substanțial studiu, cuprins și în ediția de față, care este, dincolo de orice rezerve, un înalt omagiu adus contribuției lui Riegl la înțelegerea acestui fenomen. Wölfflin, cu ale sale „Principii fundamentale ale istoriei artei", încerca o sistematizare, dincolo de stiluri și epoci, a formelor artistice, grupîndu-le în sisteme binare care au făcut epocă. Dar același Wölfflin scria în 1921, nu retractînd, ci nuanțîndu-și și precizîndu-și atitudinea: „Factorul ultim și decisiv în relația noastră cu arta nu se află aici, ci în judecata estetică de valoare. Căci arta apare de fapt nu în vreo formă generică — stil sau oricum am numi-o —, ci numai în opera individuală. Pentru cel ce o explică, definirea ei calitativă rămîne problema problemelor". Și tot el îi lua în derîdere pe acei pseudocunoscători

Scanned with OKEN Scanner

ai artei care-și închipuiau că pot ajunge la înțelegerea operei de artă, folosind doar date și aspecte exterioare ale ei. „S-a ajuns a se crede" — scria el — că „a cunoaște stilurile" echivalează cu „a înțelege arta".

Sînt cuvinte care pot servi ca admirabil preambul al întregii pledoarii a lui Sedlmayr în favoarea deplasării accentului, în cercetările de istoria artei, spre opera de artă individuală, înțeleasă deopotrivă ca o lume în mic, ce-și are echilibrul în ea însăși, și ca un moment de tranziție în procesul istoric. Pura istorie a formelor artistice a dat tot ce putea da. Restabilirea „textului" operei de artă prin strîngerea de date istorice și arhivistice despre aspectele ei exterioare a făcut progrese imense, dar în orice caz — trebuind evident continuată — nu poate constitui decît o disciplină auxiliară a ceea ce ar trebui să fie în esență istoria artei ca istorie *a artei* — subliniază Sedlmayr în chiar titlul unui eseu al său.

Pentru realizarea unei asemnea istorii *a artei* nu este nevoie doar de relatări narative sau de descripții pur morfologice și nici de o tratare generică a fenomenelor, care se complac în efuziuni sentimentale și imaginative, ci de înțelegerea *dinăuntru* a trecutului, „prin dezlegarea tainei nașterii lui organice". „Calea spre reactualizarea operei de artă este deschisă" — spune Sedlmayr — „numai atunci cînd cunoștințele istorice se integrează în intuiție, se contopesc în capacitatea de a retrăi, adică de a re-crea conținutul ei intuitiv inițial". Opera de artă este înțeleasă ca o totalitate, ca un context integrator, ordonator, prin care elemente de o factură diferită sînt legate între ele, se întrepătrund printr-o relație lăuntrică cu un întreg ce le este supraordonat. Analiza „structurală", căreia se consideră că Sedlmayr i-a pus bazele în domeniul istoriei artei este în același timp analiză și sinteză, întregul trebuind să fie înțeles prin părțile lui componente, iar părțile prin întregul pe care îl compun. Scopul oricăror analize structurale este — și aici Sedlmayr îl citează pe M. Wertheimer — ca, pornind

de la „doar puține elemente centrale să facă definibile și inteligibile cît mai multe lucruri". „Trebuie în primul rînd regăsit impulsul primar, „punctu-acela de mișcare", care stă la originea operei de artă și-i menține unitatea de-a lungul întregului proces de elaborare; trebuie înțeles intuitiv și mai apoi definit și pus în lumină caracterul individual al fiecărei opere de artă. Sedlmayr vede în conceptul așa-numitului „caracter vizual-intuitiv", pe care-l folosește extrem de frecvent în analizele sale, factorul de ordin calitativ și vital, originar și individual, care creează și asigură unitatea operei de artă; în el converg diferitele componente ale acesteia, „forma" și „conținutul" (semnificația). Postulatul unei astfel de cercetări îl constituie ideea că pentru o operă de artă există o singură concepție, un singur mod de a o interpreta care, tocmai pentru că este cel „just", „se și dovedește întotdeauna a avea efectul cel mai profund" (W. Furtwängler).

Este remarcabil efortul teoretic al lui Sedlmayr de a conferi interpretării unor valori constituite din nuanțe aproape inefabile ce însuflețesc tot ce este important în opera de artă — „inspirație", compoziție ș.a. — un caracter nu doar intuitiv, ci și rațional-obiectiv. Argumentația rămîne totuși insuficientă, metodologia unei asemenea cercetări rămîne încă a fi stabilită. Nu ne aflăm încă pe planul științei, la care aspiră teoria lui Sedlmayr, căci, cum spunea Nietzsche, citat tot de el, „știința este știință numai în măsura în care dispune de metode corespunzătoare". Sedlmayr trebuie să se mulțumească cu afirmația că „interpretarea justă este într-un fel doar asimptota cunoașterii, de care interpretările existente se apropie doar, dar se pot totuși apropia din ce în ce mai mult".

Deosebit de dificilă este problema însăși a stabilirii și ierarhizării operei de artă. În lipsa unor criterii fundamentate științific, Sedlmayr cheamă în ajutor exemple împrumutate din literatură și muzică, argumente de ordin psiho-

Scanned with OKEN Scanner

logic, filosofic și chiar juridic, recurgînd la citate, de altfel pertinente, extrase din cele mai diverse surse. În problema în speță îi vine în ajutor formularea fericită a lui Theodor Hetzer: „Realizarea artistică cea mai importantă apare atunci cînd înzestrarea artistică cea mai înaltă se întîlnește cu tema reală cea mai importantă".

Iar pentru a preîntîmpina obiecția că o istorie de artă întemeiată în primul rînd pe studiul și cunoașterea operelor de artă individuale s-ar constitui doar prin juxtapunerea și aglutinarea unor analize, riscînd astfel să ia proporții monstruoase, Sedlmayr invocă argumentul că o selecție, ale cărei criterii nu sînt încă solid întemeiate, poate fi totuși realizată, datorită caracterului nu numai individual, ci și reprezentativ, al operei de artă autentice, datorită faptului că limita exterioară a unei asemenea opere depășește limita ei materială — cadru, dimensiuni —, cum observase M. Alpatov, și că unele din aspectele ce se află dincolo de limita ei exterioară sînt uneori mai strîns conexate cu esența operei decît aspectele cuprinse în cadrul ei strict delimitat. „Tot ce este desăvîrșit se exprimă nu numai pe sine, ci exprimă o întreagă lume ce-i este înrudită" (Novalis) și mai lapidar încă: „Tot ce este desăvîrșit în sine se depășește pe sine" (Goethe) — iată două citate care, departe de a rezolva problema criteriilor și metodologiei aprecierii caracterului reprezentativ al operei de artă, dau un anumit temei moral argumentației lui Sedlmayr.

În ce privește posibilitatea obiectivării procesului de interpretare a operei de artă, esențială este considerată a fi existența, în cursul elaborării ei, alături de factorul subiectiv, și a unor factori obiectivi. „Opera de artă" — spune Sedlmayr — „se naște în scînteia electrică ce se produce între polul subiectiv — artistul — și cel obiectiv, colectiv — comanda —, care, fără a fi neapărat exprimată în cuvinte, cere artistului să dea formă unei necesități spirituale a colectivității." Existența și cunoașterea acestui con-

text sînt importante nu numai pentru interpretare, ci în egală măsură pentru aprecierea valorică a realizării artistice. Prin „structură“ Sedlmayr înțelege nu numai interrelația formelor, a valorilor, ci și relația dintre formă și semnificație, dintre configurație și conținut. Analiza structurii nu poate de aceea omite analiza funcției, a înțelesului și locului pe care-l are în viață opera examinată, rațiunea ei de a fi, chemarea pe care o adresează privitorului. „O istorie a frumosului“ — spune Sedlmayr ca un fel de concluzie la toate acestea — „nu poate fi despărțită de istoria binelui și a adevărului“.

Sedlmayr încearcă, după aceste considerente teoretice generale, să schițeze și elementele unei metodologii, ale unei deontologii a interpretării operei de artă. Și aici autorul recurge la un citat edificator, și anume din Heidegger: „Pasul ultim, dar și cel mai greu, pe care trebuie să-l facă orice exegeză, este să dispară, cu toate explicațiile ei, în fața prezenței pure (a operei). Opera ce stă astfel, autotelică, aruncă la rîndul ei, în chip nemijlocit, lumină asupra altor opere“. Misiunea interpretului ar fi deci să vadă opera de artă nu prin intermediul — exterior acesteia — al propriilor sentimente și idei, ci în legitatea ei proprie, conform spiritului celui care a creat-o. Sedlmayr nu ascunde și nu elimină îndoielile care există în legătură cu posibilitatea comunicării prin cuvinte a ceea ce este de fapt inefabil în opera de artă, cu posibilitatea constituirii unei științe a individualului. Pentru a-i putea auzi sunetul, timbrul individual, el enunță, ca primă regulă de comportare, aducerea gîndirii și voinței celui ce contemplă opera de artă la o liniște deplină. „La început“ — spune el — „trebuie să tacă și sentimentele. Nu trebuie să ne miște decît ceea ce vine din contemplarea însăși a operei de artă“. Sînt amintite aici spusele lui Schopenhauer, potrivit căruia în fața operei de artă trebuie să stai ca în fața persoanelor de rang înalt, cu pălăria în mînă, așteptînd ca ele să ți se adreseze.

Sedlmayr subliniază o dată mai mult că în procesul contemplării, reactualizării și interpretării operei de artă intră în mod obligatoriu factorul rațional. „Este imposibil să re-creezi opera de artă fără a aduce la nivelul conștiinței lucruri care au acționat în cursul procesului de creație artistică", chiar acele momente de care artistul însuși nu este întotdeauna conștient în cursul acestui proces. Cu toate dificultățile pe care le comportă, tentativa de a cuprinde într-o formulă analitică structuri eminamente intuitive, ce par a desfide orice interpretare noțională, are, după părerea lui Sedlmayr — care demonstrează de altfel în analize concrete acest lucru — șanse de reușită tocmai pentru că opera de artă este o totalitate, un întreg coerent ce poate fi descris prin părțile lui, care la rîndul lor devin inteligibile prin relația lor indestructibilă cu întregul.

Alături de premisele teoretice, Sedlmayr enumără și o serie de condiții etice ale interpretării și anume disponibilitatea de a-l asculta pe „un altul", trecîndu-ți propriul eu pe planul al doilea, disponibilitatea de a te contopi cu altcineva, de a-l înțelege în esența lui și, *last but not least*, dorința de consens cu semenii în trăirea unei a treia experiențe, superioare.

Cu toate dificultățile, pe care Sedlmayr nu le eludează, dar nici nu le rezolvă pînă la capăt, cuvîntul ultim în ce privește misiunea și perspectivele istoriei de artă rămîne ferm: pentru o istorie autentică a artei punctul de plecare se află în operele de artă și, evident, în cele re-create, interpretate. Fără aceasta istoria artei riscă să se transforme într-o istorie a formelor sau, în cel mai bun caz, a structurilor formale. Astfel înțeleasă, preocuparea pentru artă capătă o valoare formativă, are pentru colectivitate o funcție care depășește domeniul propriu-zis al artei, aducînd la lumină, dincolo de învelișul superficial, elemente care constituie un important stimul de ordin spiritual.

Pledoaria teoretică a lui Sedlmayr se încheie cu un suprem elogiu făcut istoricilor de artă care

Scanned with OKEN Scanner

ca aducători la suprafață ai operelor de artă întregi scufundate, au redat popoarelor lor și lumii întregi comori nemăsurate. Vremurile viitoare — spune el — vor prețui ca o realizare de seamă a epocii noastre această explorare plină de abnegație pentru scoaterea la lumină a tezaurelor scufundate".

În cadrul considerațiilor și opțiunilor sale teoretice, un loc important, deosebit de controversat, îl ocupă părerile asupra artei moderne, înțelegînd prin aceasta arta secolului al XIX-lea și al XX-lea. Cuprinse în cea mai mare parte în *Verlust der Mitte*, adică *Pierderea consensului* (aș vrea să atrag atenția că acest concept central în teoria despre artă a lui Sedlmayr, care înseamnă de fapt punctul în care se menține relația dintre imanent și transcendent, poate fi, și chiar trebuie tradus, în funcție de context, în moduri diferite, de la „centru vital", la „măsură", „echilibru", „consens" ș.a.m.d.), dar expuse și în alte eseuri ulterioare, aprecierile sale asupra evoluției artei în această perioadă sînt precumpănitor negative. Ele decurg din convingerea lui că arta acestei epoci se caracterizează în primul rînd prin „refuzul programatic al transcendenței și închistarea în imanență". Arhitectura ca și pictura, spune el, își pierd tot mai mult transparența față de o lumină mistică și spirituală. Este profund edificator citatul pe care-l folosește în legătură cu aceasta din D. H. Lawrence: „Să nu ne pretindeți să ne închipuim că am vedea soarele așa cum îl vedeau vechile culturi. Tot ce vedem este un mic corp luminos explicat de știință, o sferă formată din aglomerarea unor gaze incandescente. În secolele dinaintea lui Ezechiel și Ioan, soarele era încă o realitate grandioasă, care dădea forță și strălucire și căruia i se ofereau pentru aceasta gratitudine și jertfe ale luminii. În noi însă relația aceasta s-a frînt. Centrele ei sînt moarte. Soarele nostru este cu totul altceva decît soarele cosmic al celor din vechime. El a devenit ceva mult prea banal. Putem încă vedea ceea ce numim soare, dar i-am pierdut pentru totdeauna pe Helios și încă mai

Scanned with OKEN Scanner

mult marele disc al caldeenilor". Și Sedlmayr conchide: „A apus însă nu numai soarele mitic al vechilor culturi, ci pentru mulți și *lux et sol intellegibilis* a occidentului creștin antic. Și acesta și în artă". Pornind de la asemenea convingeri, el anatemizează, de la un fel de amvon imaginar, cele mai multe dintre manifestările artei moderne care și-a pierdut „măsura", „echilibrul", relația cu umanul și cu divinul, cu zonele înalte ale spiritului. Aprecieri pertinente despre „atomizarea artei", despre „haosul" ce s-a instalat în acest domeniu prin excelență al unei ordini superioare, despre transformarea operei de artă în „obiect estetic" și pînă la urmă în non-artă, despre domnia iraționalismului și despre devitalizarea și dezumanizarea artei își pierd totuși din forța de convingere din cauza exagerării pamfletistice și a caracterului de generalitate care le este atribuit.

Din numeroasele eseuri consacrate acestei teme le-am ales în primul rînd pe cele cu caracter filosofic și teoretic, pe care Sedlmayr își întemeiază de altfel, utilizîndu-le însă unilateral și polemic, opiniile asupra fenomenelor artistice concrete din ultimele două secole. Am reținut textul ce comentează noțiunea de ironie a lui Hegel, care proclamase într-adevăr că arta, în sensul îndatoririlor ei cele mai înalte, este ceva ce ține de trecut, ca și interpretările la textele relevante și revelatoare ale lui Friedrich Schlegel și Novalis care, în cadrul școlii romantice de la Jena, conțin formulări și caracterizări, am zice, profetice despre ceea ce avea să se întîmple mai tîrziu în zone întinse ale artei.

Am reținut de asemenea considerațiile despre artă ca limbaj și, implicit, ca mijloc inteligibil de comunicare, ca reprezentare ce devine expresie, și nu putem să nu amintim în legătură cu aceasta remarcabila formulare a lui Hermann Broch, citată de Sedlmayr: „În orice operă de artă este implicată și ideea platonică a acțiunii ei, așa că incomprehensibilitatea apriorică ar fi un defect etic". Am tradus și o serie de pasaje din

Scanned with OKEN Scanner

Verlust der Mitte, care, fără să fie o retractare, exprimă mai cumpănit și mai sobru, fără obișnuitele accente excesiv de polemice, păreri în care aprecierile negative alternează totuși cu cele pozitive. Și nimeni nu poate să nu fie, credem, de acord cu una din concluziile autorului nostru și anume că „punctele culminante ale artei secolului al XIX-lea și al XX-lea se află întotdeauna acolo unde... se păstrează nealterată, *reînnoită* totodată, ideea omului în artă". Ca și, de altfel, cu ideea, preluată de la Novalis, că „punerea fiecărui lucru la locul lui" este în măsură să restabilească ierarhia adesea pierdută în domeniul artei, dar că ea „este posibilă numai acolo unde există sau a fost restabilită o concepție fermă despre artă și despre om".

Mult mai convingătoare — și mai numeroase — sînt însă studiile consacrate unor opere de artă de primă mărime, unor mari personalități și epoci ale istoriei artei, asupra cărora Sedlmayr aruncă aproape întotdeauna lumini noi, știind să îmbine cu măiestrie resursele analizei care merge în profunzime cu caracterizări sintetice pregnante și edificatoare. În reevaluarea goticului, a Renașterii, a barocului, el oferă de fiecare dată, față de cercetările și concluziile altor istorici de artă, surprize, pe care le argumentează însă cu un aparat critic care, chiar cînd nu este suficient, — lucru adesea recunoscut de Sedlmayr însuși — îndeamnă la meditație și la continuarea cercetărilor. Nimic nu este de altfel definitiv clasat în istoria artei, ca și în istoria tuturor disciplinelor umaniste și a științelor exacte. Uneori Sedlmayr merge pînă la a răsturna concluziile tradiționale (în cazul goticului, de pildă, pentru care propune ca emblemă baldachinul ce semnifică, după părerea lui, coborîrea transcendentului în imanent, cînd noi știam, și continuăm să credem, că trăsătura definitorie a goticului este transpunerea și transfigurarea unei mișcări ce se desfășoară în sens invers, ascensional). Reevaluarea Renașterii, în ce pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte mai ales sensul iconografiei sale, a barocului, eseurile despre rococo, în care eclerajului îi este atribuit un rol esenţial, sînt toate pline de sugestii noi, se citesc cu interesul pe care-l au lucrurile inedite, demonstrînd nu numai ingeniozitate şi o curiozitate vie, ci şi o remarcabilă forţă a argumentaţiei. Menţionăm aici interesul deosebit al autorului pentru problematica luminii („O istorie a luminii în manifestările sale artistice ar fi în istoria artei un progres fără precedent. Fenomenologia şi ontologia luminii ar trebui să devină din nou pentru filosofi un obiect esenţial al interesului, prin aceasta reînnoindu-se «simbolistica realului»"), ca şi pentru rolul şi semnificaţia alegoriei, pentru a cărei reabilitare desfăşoară o amplă pledoarie, ilustrată de descrierea şi analiza unor vaste sisteme alegorice, de genul palatului şi grădinilor de la Versailles.

Este de înţeles şi nostalgia lui Sedlmayr faţă de opera globală, dominată de arhitectură, în care se integrează, în concepţia lui, nu numai pictura şi sculptura, „ci şi acele creaţii efemere la care îşi aduc contribuţia cei mai mari artişti ai vremii". În marea artă a trecutului el vede înfăptuirea acelor totalităţi ce-şi au centrul de echilibru în ele însele, în care consensul cu lumea şi cu idealurile ei cele mai înalte era încă o realitate. Citîndu-l pe Huizinga („Se trăia într-o adevărată polifonie a gîndurilor.. În orice reprezentare răsună un acord armonic al simbolurilor"), el se exprimă pe sine însuşi. În numele unei astfel de convingeri, emanciparea picturii şi a sculpturii de arhitectură, autonomizarea lor i se par a reprezenta o involuţie, ale cărei ultime consecinţe sînt fărîmiţarea artei, diminuarea prestigiului ei.

Pe plan teoretic, însă, Sedlmayr postulează şi în acest domeniu al reevaluării unor mari perioade ale artei trecutului, necesitatea obiectivităţii, întrucît proiectarea în epocile mai vechi a unor concepţii şi noţiuni proprii vremii noastre le-ar denatura sensul şi altera fizionomia.

Scanned with OKEN Scanner

Sedlmayr se dovedește a fi și un maestru al caracterizării unor mari artiști. El știe să releve într-un stil personal, nuanțat și energic, însușirile lor complexe — uneori contradictorii —, structurate însă întotdeauna într-o viziune unitară. Iată, de pildă, despre portretistica lui Rembrandt: Există la el „simultan și succesiv, într-o serie neîntreruptă, portretul care înalță și cel ce înjosește, portretul privit cu răceală și cel pictat cu simpatie, portretul exterior și cel interiorizat, portretul care transfigurează și cel care îți creează sentimentul înstrăinării"; sau, despre Daumier: „În secolul al XIX-lea există pictori mai mari decît el, dar nici un alt artist care să aibă pentru omul întreg o însemnătate mai mare... El este singurul care a reușit, fără a-l nega, să țină în frîu elementul demonic ce-și făcuse apariția. La credința sa în măreția omului el nu ajunge făcînd abstracție de josnicia și de ridicolul lui. Punctul culminant al artei moderne îl atinge făcînd vizibile, ca nimeni altul, măreția și mizeria omului, arătînd ce trebuie iubit și ce este odios în ființa lui".

Impresionante prin bogăția argumentației, studiile consacrate lui Bruegel analizează în profunzime unele însușiri ale creației acestuia. Concluzia unilaterală despre viziunea alienantă, despre înstrăinare ca trăsătură dominantă a operei marelui pictor este de fapt depășită și în orice caz nuanțată de subtilitatea analizei, care ia în considerație toate aspectele artei lui Bruegel, sondînd sistematic straturile multiple de semnificații ale operelor sale. Analiza la care supune celebrul tablou al *Orbilor* este definitorie pentru metoda și concepția lui Sedlmayr. Concomitent sau mergînd pe urmele lui Panofsky, fără a i se declara însă tributar, Sedlmayr propune pentru acest tablou, ca și pentru alte opere de artă individuale — *Elogiul picturii* de Vermeer, cîteva desene de Michelangelo, o gravură de Hogarth — un tip de analiză care înaintează de la „descrierea textului" lor la sensurile lor alegorice, anagogice și tropologice. Desprinzînd una sau două

Scanned with OKEN Scanner

din trăsăturile esențiale ale operei respective, el le pune în valoare cu atîta elocvență și forță de persuasiune, încît atît analiza, cît și concluziile la care ajunge ne dau, în ciuda impresiei de unilateralitate, în ciuda faptului că par uneori a îngusta interpretările oferite de alți mari istorici de artă (ale unui Max Dvořák, de pildă, despre Bruegel), o idee înaltă despre eficiența sondajelor ce pot și trebuie necontenit întreprinse în profunzime pentru revelarea semnificațiilor operelor de artă autentice.

Față de toate acestea nu poți să nu fii de acord cu Wölfflin care incrimina modul turistic de vizionare a operelor de artă, graba și lipsa de efort a multora dintre vizitatorii marilor muzee, în fața cărora se perindă doar caleidoscopic, opere ce reprezintă uneori acea „lume în mic", de care vorbea Sedlmayr, și merită din plin o examinare mai atentă, o meditație și un studiu mai îndelung pentru a-și dezvălui frumusețea și bogăția de sensuri.

Lectura studiilor și eseurilor acestui valoros teoretician și istoric al artei ne propune în această privință modèle de înaltă ținută. Fie că ne conving în întregime, fie că ne stîrnesc uneori nedumeriri și obiecții, ele oferă întotdeauna puncte de vedere pline de interes, deschid orizonturi noi, supun cercetării probleme încă nerezolvate, desfășoară panoramic sau analizează meticulos fenomene majore ale artei europene din mai toate epocile, sînt într-adevăr, cum spunea el însuși reluînd titlul unei lucrări a lui Franz von Baader, *fermenta cogitationis*, fermenți, stimuli ai gîndirii, meniți să contribuie, și în domeniul inepuizabil al artei, la progresul cunoașterii, pe care nu-l poate împiedica — o spunea încă Goethe — decît rigiditatea ideilor și conceptelor. Cercetătorului pasionat, ingenios și neobosit care a fost Sedlmayr i se pot reproșa unele lucruri, dar în nici un caz instalarea confortabilă și definitivă într-un sistem de idei și concepte.

Scanned with OKEN Scanner

Vie, dinamică, în permanentă căutare de metode și puncte de vedere înnoitoare, opera lui rămîne înainte de toate — parafrazîndu-l pe Sedlmayr însuși — un îndemn de a acționa, în cercetarea fenomenului artistic, și cu alte geometrii decît cea euclidiană.

MIRCEA POPESCU

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Pentru a oferi cititorilor o imagine cît mai completă și mai convingătoare a personalității lui Hans Sedlmayr era necesar să-l prezentăm în dubla lui ipostază de teoretician al artei și de cercetător și interpret al unor epoci, personalități și opere de seamă din istoria artei. Am organizat deci această ediție în funcție de cele două direcții fundamentale ale activității sale. Pentru prima am ales, folosind în primul rînd cartea sa Kunst und Wahrheit (Artă și adevăr), *publicată la Mäander-Verlag în 1978, acele eseuri în care își exprimă, făcînd și un bilanț al stadiului problemelor, punctele sale de vedere noi, originale, cu privire la obiectivele și metodologia istoriei artei — „Drumuri noi în istoria artei", „Istoria artei ca istorie a stilurilor", „Istoria artei ca știință", precum și „Probleme ale interpretării operelor de artă" și „Despre interpretarea operelor de artă plastică" — prime încercări de a contura o hermeneutică a operei individuale de artă plastică, pe care, cum am arătat în „cuvîntul înainte", Sedlmayr pune și propune să fie pus în viitor accentul principal în cadrul cercetărilor din acest domeniu. Am inclus în selecția noastră, pentru noutatea și originalitatea lui, și studiul intitulat „Lumina în manifestările ei artistice", publicat în 1960 și republicat în broșură, tot de Mäander-Verlag, în anul 1987, ca și eseul despre „Problema timpului" din* Kunst und Wahrheit. *Pentru ilustrarea contribuțiilor re-*

Scanned with OKEN Scanner

marcabile aduse de Sedlmayr pe tărîmul studierii concrete a fenomenului artistic, am ales din Epochen und Werke (Epoci și opere), *apărută în trei volume la Mäander-Verlag între 1982 și 1985, atît studii consacrate reconsiderării, într-o perspectivă nouă, a unor mari epoci ca Renașterea și barocul, eseuri care conturează original și pregnant profilul unor stiluri („Bustelli și rococoul", „Epoca lui Mozart și metamorfoza artelor") sau al unor personalități ca Rembrandt, Borromini, Daumier, cît și o serie de analize penetrante, care exemplifică modul în care Sedlmayr își aplică el însuși principiile formulate în legătură cu interpretarea operei de artă individuale („Elogiul picturii" de Vermeer, „Trei desene pentru Tommaso Cavalieri" de Michelangelo, „Testamentul timpului" de William Hogarth și „Orbii" de Bruegel, aceasta din urmă fiind precedată de un studiu foarte aprofundat al cîtorva aspecte generale, definitorii, ale artei lui Bruegel). În legătură cu părerile lui Sedlmayr despre sursele și problemele teoretice ale artei moderne am folosit, alcătuind un capitol credem reprezentativ, texte din* Epochen und Werke, *din* Kunst und Wahrheit, *precum și cîteva citate din mult controversata lui lucrare* Verlust der Mitte, *publicată în 1948. Orice selecție antologică implică un element subiectiv. Putem totuși spera că studiile antologate pun limpede în lumină direcțiile esențiale spre care s-a orientat activitatea teoreticianului și cercetătorului pasionat care a fost Hans Sedlmayr, precum și rezultatele, întotdeauna incitante, ale unora din investigațiile sale cele mai pline de interes.*

Precizăm de asemenea că, la notele autorului însuși, am considerat necesar să adăugăm încă o serie întreagă de alte note explicative, marcate la finele lor cu obișnuită siglă: n. tr., între paranteze.

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA ARTEI CA ȘTIINȚĂ*

1. ȘTIINȚA ISTORIEI ARTEI PRIVITĂ SISTEMATIC

Ordinea problemelor

Problemele pe care trebuie să le cerceteze istoria artei pot fi rînduite într-o serie care arată cam în felul următor:

Esența operei de artă

Monumente ↘ | ↓ | ↙ Izvoare

Opera de artă ca atare

↓

Relații de similitudine

↓

Raporturi genetice

↓

Desfășurarea procesuală

↓

Istorie

↓

Factori („Forțe")

Această ordine este determinată de un principiu logic: orice problemă de cercetare presupune „logic" — nu însă neapărat și practic — rezolvarea problemei precedente. Pot cerceta opera de artă particulară abia după ce starea exterioară, „textul" ei este bine stabilit prin critica științifică a monumentelor și folosirea izvoarelor în

Scanned with OKEN Scanner

spirit critic. În prealabil ar trebui, de asemenea, definită esența artei, adică de fapt, în mod concret, esența operei de artă, pentru că abia atunci știm care opere sînt opere de artă și intră de aceea în sfera cercetării științifice... și care nu. Relațiile de similitudine dintre operele de artă le pot cerceta comparativ numai în măsura în care am ajuns în prealabil la înțelegerea operelor ce trebuie comparate între ele; altfel comparația rămîne superficială și fragmentară. Raporturile genetice dintre operele de artă ni se dezvăluie pe baza relațiilor de similitudine. La rîndul ei cercetarea raporturilor genetice constituie baza pentru reconstruirea procesului „așa cum s-a desfășurat" (Ranke), iar acesta este integrat, folosindu-se date cronologice absolute stabilite prin cercetarea izvoarelor de tot felul, în coordonatele epocii istorice, devenind astfel istorie. Ce s-a întîmplat însă *în fond*, înțeleg abia atunci cînd reduc un fragment de istorie reconstruită — de exemplu, o epocă — la factorii care au acționat asupra evenimentului respectiv.

Că *in praxi* lucrurile se petrec altfel e limpede. Din punct de vedere logic cercetarea operei de artă particulare presupune în mod evident definirea conceptuală a ceea ce este artă și operă de artă. În practică însă experiențele avute în cursul cercetării operelor de artă particulare vor putea modifica acest concept. Pentru a reconstitui corect structura materială a unui monument, va trebui în unele cazuri, de exemplu atunci cînd lipsesc izvoarele, să postulez înțelegerea ipotetică a operei de artă în totalitatea ei, deși în mod logic, la această înțelegere se poate ajunge abia atunci cînd „textul" este pe deplin stabilit. Justețea interpretării unei opere de artă anumite va fi verificată nu rareori după măsura în care opera interpretată „se potrivește", cronologic și topologic, în locul ce-i revine în procesul istoric, în cadrul căruia s-a născut. În multe alte cazuri cercetarea lucrează *in praxi* anticipînd cunoștințe obținute pe trepte superioare.

Scanned with OKEN Scanner

Ordinea metodelor

Fiecare dintre aceste trepte ce se succed într-o serie logică folosește noțiuni de un tip bine definit, iar metodele fiecărei trepte presupun existența acestor noțiuni. Astfel, de exemplu, „asemănarea" (identitate parțială) — căci pe stabilirea unor relații de similitudine se întemeiază orice comparație între opere de artă, întreaga metodă comparativă — este o noțiune cu o structură total diferită și cu o altă „valoare poziționalăă" logică decît noțiunea raportului genetic („ieșit din..."), care este fundamentală pentru orice deducere de forme, motive, stiluri etc., deci pentru întreaga metodă genetică.

Aceste lucruri — situarea pe diferite trepte logice a problemelor de cercetare, structura logică specifică a „noțiunilor fundamentale" de pe fiecare treaptă — sînt la rîndul lor din punct de vedere logic „anterioare" elaborării metodelor. Problemele de metodă sînt întotdeauna probleme ale drumului de urmat. Dar înaintea problemelor drumului de urmat stau problemele punctului de pornire și ale scopului urmărit. Chiar numai înțelegerea acestui lucru arată că nu putem vorbi de o metodă a istoriei artei, decît dacă sîntem conștienți de faptul că o asemenea formulare este imprecisă. Căci orice problemă de cercetare logică autonomă are, și-și elaborează în continuare, propriile metode ce-i sînt adecvate și care se înrudesc adesea mai mult cu metodele de pe aceeași treaptă folosite de alte științe decît cu metodele de pe alte trepte ale istoriei artei [1].

Fiecăreia dintre aceste trepte îi corespund de fiecare dată alte forme și grade de exactitate științifică. Ar fi absurd să pretindem, de pildă, ca interpretarea unei opere de artă să fie făcută potrivit *aceluiași* ideal de exactitate care s-a instituit în domeniul reconstituirii stării materiale a operelor de artă sau în cel al criticii izvoarelor. Abordarea problemelor mai înalte ale istoriei artei cu astfel de idei false despre exactitate duce la un fals scientism care împiedică progresul autentic al cunoașterii. Neputînd înțelege „orga-

Scanned with OKEN Scanner

nismul“ viu al operei de artă cu exactitatea cu care sînt definite forme izolate, „moarte“, cercetătorul se teme să urce drumul spre adevărata istorie a artei și, resemnîndu-se prea repede, se abate spre o pură istorie a formelor, care evident pot fi tratate mult „mai exact“. Această exactitate este însă falsă: cu adevărat exactă este exactitatea adecvată fiecărui obiect al cercetării, potrivit însăși esenței acestuia.

Problemele centrale

Printre problemele de cercetare din seria stabilită mai sus trei se reliefează îndeosebi: cercetarea esenței artei, cercetarea operei de artă ca atare și cercetarea istoriei artei, scopul ultim fiind o istorie universală a artei. Totuși numai ultimele două probleme aparțin domeniului de cercetare a istoriei artei; esența operei de artă este de domeniul științei generale a artei.

Toate celelalte probleme creează doar premisele abordării acestor două probleme principale. Faptul că istoriei artei ca știință i se pun două probleme principale de egală importanță este o expresie a paradoxului ei fundamental care constă în aceea că opera de artă particulară este în același timp o lume în mic ce-și are echilibrul în ea însăși și totodată un eveniment, motor și moment de tranziție în procesul istoric.

Asimptotele cunoașterii

Cercetarea operei de artă în sine nu poate fi niciodată considerată încheiată. Nu trebuie niciodată exclusă posibilitatea ca o operă, care a fost deja excelent analizată, să-și reveleze laturi neobservate mai înainte, care impun o interpretare cu totul nouă nu numai a acestor trăsături noi observate, ci a operei de artă în totalitatea ei. Se pot totuși elabora metode obiective, prin care să putem stabili dacă ne-am *apropiat* de interpretarea justă. Există afirmații despre esența unei opere de artă individuale care, fără a fi exhaustive, sînt totuși adevărate.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria universală a artei este însă și într-un cu totul alt sens neîncheiată, cercetarea ei neputîndu-se încheia vreodată. Mai întîi: dacă istoria va fi încheiată, nu va mai exista o știință a istoriei, care să poată cerceta sensul ei general și modul în care se articulează părțile ei. În al doilea rînd: în istoria neîncheiată cercetătorul se află încă înăuntrul situației istorice pe care o are de cercetat. Ar fi totuși greșit să spunem că el nu poate depăși domeniul istoriei. Puterea spiritului constă tocmai în aceea că poate face aceasta pînă la un punct. Dar numai pînă la un punct. În al treilea rînd: există epoci ale istoriei artei, ale căror monumente de artă au fost distruse într-o atare măsură, încît niciodată nu se va mai putea scrie o istorie reală a *artei* epocilor respective, pentru că sînt de neconceput metode de cercetare, prin care să se poată stabili cum au arătat realizările artistice cele mai valoroase ale acelor epoci. Pentru astfel de epoci este încă posibilă o istorie a stilurilor, pentru că istoria stilurilor poate adesea deduce caracterul stilistic al unei epoci pornind de la fragmente insignifiante. Faptul că istoria artei nu poate fi niciodată încheiată ține de însăși esența ei. Dacă în domeniul științelor naturii limitele cunoașterii apar atunci cînd obiectul ce trebuie examinat este modificat fizic prin însăși observarea lui, limita cunoașterii pe tărîmul istoriei artei apare acolo unde obiectul ei, operele de artă, a fost distrus de procesul istoric: istoria însăși pune stavilă cunoașterii istorice.

2. ȘTIINȚA ISTORIEI ARTEI PRIVITĂ ISTORIC

Fazele

Dacă Nietzsche are dreptate cînd spune că o știință este știință numai în măsura în care dispune de metode corespunzătoare, atunci despre o istorie științifică a artei putem vorbi abia din

Scanned with OKEN Scanner

momentul în care au fost elaborate metode critice pentru studierea diferitelor ei probleme. Începutul a fost făcut în prima parte și la mijlocul secolului al XIX-lea cu elaborarea unor metode riguroase pentru critica monumentelor, a izvoarelor și a stilurilor. Procesul a continuat la sfîrșitul secolului al XIX-lea cu stabilirea unor metode riguroase pentru istoria stilurilor; din 1930 cu elaborarea unor astfel de metode pentru analiza operelor de artă luate în parte; din 1950, cu stabilirea unor metode riguroase pentru cercetarea structurii și desfășurării unei epoci artistice.

Ce există înainte de elaborarea unor metode riguroase reprezintă preistoria istoriei artei ca știință. Această preistorie are două faze fundamental diferite: prima creează premise pentru viitoarea istorie științifică a artei, dar nu urmărește să fie ea însăși științifică în sensul modern al cuvîntului; se pregătește totuși acum cercetarea științifică viitoare a monumentelor și a izvoarelor — ne gîndim la corpusurile realizate de călugării maurini sau la colecția de izvoare a lui Muratori. Văzută în mare, aceasta este epoca ce ține de la Vasari pînă la Winckelmann. În a doua fază a preistoriei se întîmplă un lucru fundamental pentru tot ce va urma: apare pentru prima dată o concepție de ansamblu, cuprinzătoare și profundă, despre istoria artei ca știință. Este faza inaugurată triumfal de Winckelmann; ea durează pînă la Schnaase și Burckhardt. Am putea-o numi faza genială a științei istoriei artei în curs de constituire. Simultan se trece energic și la elaborarea unor metode științifice „pozitive".

Istoria artei
ca istorie a artiștilor:
Vasari

Preistoria noului mod de a scrie istoria artei „stă sub semnul Renașterii italiene, s-ar putea spune sub semnul lui Vasari, a cărui operă, cu toate lipsurile ei, și-a menținut pînă la Winckelmann, la sud și la nord de Alpi, importanța

Scanned with OKEN Scanner

fundamentală pentru întreaga literatură istorică despre artă“ [2]. Acest mod de a scrie istoria artei își are originea în cerințele specifice ale lumii artistice. Cu puține excepții, istoria artei o scriu artiștii și ei o scriu în folosul și în cinstea, întru gloria artiștilor și, prin aceasta, firește și pentru amatorii de artă, pentru cei ce comandă opera de artă. Intenția este și rămîne și în continuare de a arăta cît de fecund este șirul nesfîrșit de stimuli și de realizări exemplare conținut în creația artei mai vechi, și aceasta pentru a învigora și potența producția artistică prin conștiința legăturii ei cu trecutul și — în al doilea rînd — pentru a spori sentimentul demnității artiștilor și prestigiul lor social. Țările de Jos îl au pe Karel van Mander, Germania pe Sandrart cu a sa *Teutsche Akademie*, iar Franța pe Félibien. Teoria artei are preeminență față de istorie. Imaginea istorică ce-i stă la bază, cu relația ei directă între antichitate și Renaștere, evul mediu fiind eliminat — imensă ficțiune —, trebuie înțeleasă ca organ al acelei vremi care o autorizează ca, pornind din prezent, să aleagă din trecut numai ce-i este înrudit. Judecata artistică este cea a cunoscătorului și a specialistului. „Lipsesc însă tocmai de aceea falsa sentimentalitate, construcția abstractă și vorbirea estetizantă ce-și dă un aer misterios“.

Proiectul istoriei artei:
Winckelmann

Cu Winckelmann se produce o întoarcere de o sută optzeci de grade. Roma este înlocuită cu Atena, dar mai înainte de orice sentimentul apropierii directe, susținut de o nestăvilită bucurie a creației, este înlocuit cu conștiința îndepărtării în timp, a insurmontabilei distanțe temporale care separă prezentul și nemărginita lui nimicnicie de acel trecut. „Numai acela posedă bagheta magică cu care să trezească trecutul la o nouă viață, care poate să-l înțeleagă dinăuntru, care poate să dezlege taina nașterii lui organice. *Pentru a*

Scanned with OKEN Scanner

realiza aceasta, trebuie să renaşti tu însuţi prin imersiunea totală în idealurile unei vremi îndepărtate". Aici conceptul de „Renaştere" apare într-un sens cu totul nou, diferit *toto coelo* [3] de cel al Renaşterii.

Aceasta impune în primul rînd cerinţa unei autopsii a operei de artă, care dă însă roade numai dacă opera este privită „cu ochii unui artist înţelept": istoricul de artă trebuie deci să fie un artist reproductiv, „un artist, cu indulgenţă" — va formula mai tîrziu această cerinţă Benedetto Croce — „totuşi un artist". Mai mult încă: „este absolut necesar să fie *reprodusă* situaţia generală a stărilor de conştiinţă în care opera de artă s-a născut şi şi-a exercitat acţiunea, pentru ca apoi să-i fie găsite, pe cît posibil, „cauzele" externe şi interne". Aceasta este o cerinţă foarte „modernă", care a fost lăsată în umbră după Winckelmann, pentru a redeveni abia în secolul nostru actuală şi imperios necesară.

„Meritul, pe care Winckelmann însuşi şi-l considera a fi cel mai de seamă, constă în aceea că el a reuşit să găsească pentru unitatea şi legitatea, în parte simţite, în parte postulate doar conceptual, ale mentalităţii artistice a naţiunilor antice... formula ştiinţifică prin care au devenit posibile înţelegerea într-un anumit fel a faptului însuşi, descrierea şi descifrarea lui pe cît cu putinţă pe baza trăsăturilor lui exterioare." Desigur, descoperirea lui Winckelmann nu este însoţită de o metodă pusă la punct, ea abia pune în lumină noi probleme: posibilitatea de a ridica la nivelul înţelegerii ştiinţifice motivaţii ultime, adînci şi diferenţe subtile ale vieţii sufleteşti prin studiul formelor pe care acestea le determină. Caracterizarea stilului se mărgineşte la Winckelmann doar la examinarea modului în care este tratată linia. Noţiunea de stil este la el încă necesarmente abstractă, implicînd însă şi valoarea („stil elevat", „stil frumos"). „Sînt depăşite aici cu mult limitele istoriei artei; va deveni posibilă aplicarea noţiunii de stil la toate producţiile vieţii spirituale..., pornind de aici ne vom putea gîndi

Scanned with OKEN Scanner

la o istorie generală a spiritului la urmărirea avatarurilor vieții sufletești de la o generație la alta."

Locul judecății cunoscătorului îl ia acum cerința unei readaptări a conștiinței și a unei analize programate a operelor de artă individuale, ca și a stilului unei epoci întregi, al unei națiuni, al unei generații și — chiar dacă situîndu-se pentru Winckelmann, datorită naturii materialului și problematicii sale, pe un plan secund — a individualității și a diferitelor ei faze de dezvoltare. Winckelmann însuși caracterizează în faimoasa prefață a istoriei sale a artei ce aduce nou și nemaiauzit încercarea sa: nici un autor nu a pătruns în esența, în interiorul artei, dar tocmai aceasta, esența artei, este scopul ultim, cel mai înalt, al prezentării sale, în care istoria artiștilor — cu totul altfel decît la Vasari — nu are un rol important.

Apar astfel conturate toate problemele pe care le-am înscris, corelîndu-le, în schema sistematică de la început: cunoașterea esenței artei, ca primă și ultimă problemă; analiza descriptivă a operei de artă individuale, care trebuie să demonstreze (!) frumusețea ei și să indice specificul stilului; legitatea stilului; în sfîrșit, explicarea genezei lui, a „cauzelor" care l-au produs — și, dincolo de toate acestea, perspectiva unei istorii universale a stilurilor ca istorie a spiritului.

Odată cu trecerea pe primul plan a problemelor generale ale unei cunoașteri istorice, era normal ca acest nou mod de a scrie istoria artei să-și piardă o parte din interes pentru lumea artiștilor. Rezultatele ei se adresează oricărui om cultivat. Vechea teorie a artei este totodată înlocuită cu noțiunea modernă a unei estetici științifice. Heidrich a înțeles admirabil că acest nou concept despre sarcinile istoriei artei a fost inițial elaborat pornindu-se de la o fantomă. „Avea viziunea felului în care trebuie să se fi petrecut lucrurile, încă înainte de a le fi văzut aievea."

„Oricît de multe aspecte ne pot apărea abstracte și sentimentale, artificiale și trase de păr,

Scanned with OKEN Scanner

s-a realizat totuși o relație a omului cu arta care nu se poate pierde pentru că este mai puternică, mai profundă și mai adevărată, decît s-a înțeles vreodată mai înainte. Adesea judecățile de valoare etică par să le împingă pe un plan secundar pe cele estetice; dar și aici intră pentru prima oară în sfera cercetării istoriei artei un context realmente existent."

Revoluționar este faptul că „profanul", neșcolit artistic, devine istoric și judecător al artei. Dacă scrierile istorice ale lui Vasari sînt pe măsura societății aristocratice, de clasă, din vremea Renașterii și barocului, istoria artei a lui Winckelmann este legată de societatea burgheză pătrunsă de idealul umanității din secolul al XVIII-lea. Pare acum posibil să cunoști relația reciprocă existentă între stat, societate, cultură și artă, pentru că nutrești speranța să o refaci potrivit unui nou ideal.

Spiritul acestui mod de a scrie istoria artei este în fond filosofic. La baza lui stă intenția de a *medita* asupra istoriei pentru a o înțelege gîndind-o, în loc de a o relata doar în formă narativă. Problema principală pe care și-o pune Winckelmann, aceea a „cauzelor deosebirilor dintre arta diferitelor popoare", vine de la Montesquieu. Filosofii vor fi aceia care, după Winckelmann, se vor ocupa de studiul artei în lumina istoriei universale: Friedrich Schlegel, Hegel.

Hegel

Proiectul istoriei artei al lui Winckelmann este genial. El a fost elaborat pe baza operelor de artă antice și a asigurat mai întîi istoriei artei antice un imens avans. El a fost apoi preluat pentru a fi folosit de istoria artei „medii și mai noi". A început totodată procesul de lărgire a preocupărilor în vederea unei istorii universale a artei. Studierea artei medievale și, odată cu aceasta, a artei germane și neerlandeze mai vechi, includerea artei Egiptului și a Indiei sînt primii pași pe această cale. „În urma acestei trans-

Scanned with OKEN Scanner

formări generale a patrimoniului de cunoștințe existent, a apărut cerința de a se realiza o istorie a artei într-un sens necunoscut încă pînă atunci" — „totul în devenire, într-o nedeterminare haotică și tocmai de aceea, venind din nevoia cu atît mai vie a spiritului de ordine și de unitate, gînduri de mare anvergură ce încearcă să depășească cu ajutorul abstracțiunii și al ipotezei dificultățile de început, aproape insurmontabile, ale unei stăpîniri reale a materialului".

Romantismul a adăugat la toate acestea întrebarea dacă opera de artă mijlocește intuirea forțelor obscure, irațională ale vieții. Apare sentimentul, presupunerea, că spiritul națiunilor și spiritul religiilor sînt forța motrice (în text: *movens*) a istoriei artei, în timp ce la Winckelmann se aflau încă în primul plan „factorii" geografici și climatici.

Toate acestea culminează în jurul anului 1830 cu uriașa viziune asupra istoriei a lui Hegel care configurează istoria universală a artei cu cele trei vîrste ale ei — forma de artă simbolică, cea clasică și cea romantică (aceasta fiind la Hegel cea creștină) — incluzînd și prevăzînd și dizolvarea formei de artă romantice în chiar propria lui epocă.

Apusul soarelui (al artei) este necesarmente legat de răsăritul lunii (al științei artei). În momentul în care arta a devenit pentru noi, în ce privește misiunea ei supremă, de domeniul trecutului, în care ea și-a pierdut vitalitatea și adevărul autentic, știința artei devine o necesitate. A venit vremea — atît a istoriei artei, cît și a științei generale a artei. În aceasta stă rațiunea de a fi (în text: *raison d'être*) istorică a științei artei, care are aceeași rădăcină ca și criza artei. Cunoașterea științifică a artei este însă nu numai necesară și oportună, ea este și posibilă, fără ca înțelegerea ei rațională să deformeze și să ucidă arta.

Destrămarea formei de artă romantice (creștine) în epoca „burghezo-industrială" ce începe acum, în care predomină reflexia, are drept con-

Scanned with OKEN Scanner

secință faptul că arta, așa cum a fost, se polarizează: „Pe de o parte există realitatea concretă cu obiectivitatea ei prozaică; pe de altă parte subiectivitatea care... nu lasă nimic să rămînă în legăturile lui obișnuite și cu valoarea ce o are pentru conștiința obișnuită și se mulțumește numai atunci cînd tot ce este încorporat în domeniul ei pare, prin forța și poziția ce i le conferă opinia subiectivă, capriciul, genialitatea, a fi dizolvabil, iar pentru intuiție și sentiment dizolvat.“ [4] „A fi legat de un anumit conținut și de un mod de reprezentare adecvat doar acestui material este pentru artistul de astăzi ceva de domeniul trecutului.“

Pe bună dreptate se întreabă Hegel dacă asemenea producții mai pot fi numite opere de artă. Această înțelegere a fenomenelor care luminează ca un fulger începutul crizei artei, această descriere profetică a situației „artei moderne“, o străfulgerare peste calmul care se instalase în perioada „Biedermeier-ului“, au rămas multă vreme fără nici un efect asupra istoriei științifice în curs lent de constituire, nefiind înțelese și neexercitîndu-și efectul decît abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În vremea lui Hegel încep deja să se pregătească pietre sigure de construcție — monografice — pentru edificiul viitor. „Abordarea documentar-critică a monumentelor în scopul prelucrării lor științifice cîștigă tot mai mult teren. Dar paralel cu aceasta, odată cu munca unor periegeți[5] ca Waagen și Passavent și a unor cercetători ca Rumohr, se produce, în urma accentuării exactității exterioare a determinării istorice, o slăbire a interesului pur artistic și apare astfel *pericolul ca istoria artei să se abată de la ceea ce constituie însuși obiectul ei.* Și, într-adevăr, fenomenul care s-a manifestat cu frecvență aproape maximă a rămas pînă în zilele noastre faptul că îmbinarea mecanică a extremelor — tratarea generală care se complace în efuziuni sentimentele și imaginative și, pe de altă parte, strîngerea

Scanned with OKEN Scanner

de date istorice și arhivistice despre aspectele exterioare ale evoluției descrise — se prezintă cu titlul uzurpat de istorie a artei.“ Tocmai în prezentările așa-numitei arte „moderne“ această îmbinare mecanică a extremelor este și astăzi, la șaizeci de ani după Heidrich, aproape o regulă.

Schnaase și Burkhardt

La sfîrșitul acestei epoci geniale de anticipare, unitatea „doctrinei“ lui Winckelmann apare clar polarizată în două direcții.

Opera lui Schnaase *Beiträge zur Theorie der Kunst und zur Philosophie der Geschichte (Contribuții la teoria artei și la filosofia istoriei)* este scrisă sub influența decisivă a lui Hegel. „La aceasta s-au adăugat sugestiile pe care el, ca jurist, a recunoscut a le fi primit în domeniul istoriei artei de la studiile asupra dreptului roman ale lui Savigny. Stabilizarea *intuițiilor* în concepte, care s-a realizat în epoca Restaurației, conferă lucrării *Niederländische Briefe (Scrisori neerlandeze)* o poziție istorică și un caracter specific. „Ceea ce-l fascina, ca prim și ultim lucru, era priveliștea nu atît a artei, cît a *istoriei* ei... Spre deosebire de Winckelmann, interesul său pentru operele de artă individuale este numai indirect, ele sînt doar elemente ale unui mare și valoros ansamblu.“

Riposta vine energic din partea lui Burckhardt: „Particularități ale realității nu pot fi deduse, construite, din concepte“; este vorba aici nu de concepte, ci de intuiții de o supremă vitalitate senzorială: „Faptul simplu și în fond de la sine înțeles că opera de artă nu trebuie privită sau cel puțin nu trebuie privită în primul rînd ca document istoric, în indiferent ce sens, că ea, prin modul în care s-a născut, *posedă o existență atemporală...*, acest fapt simplu, care fusese împins pe planul al doilea de Schnaase, cu simțul său istoric, dar și de periegeți și de cercetătorii documentelor, devine din nou punct de plecare chiar și pentru studierea istorică a

Scanned with OKEN Scanner

trecutului. Ar fi păcat dacă arta ar servi doar ca obiect pentru tot felul de exerciții istorice sau al istoriei a artei. Intervine acum un mod de a gîndi mai simplu, mai viguros, mai bărbătesc, care îndrăznește să privească viața însăși în față, care are curajul, împotriva acelei aparente obiectivități care nivelează toate judecățile asupra calității și prin aceasta orice contribuție individuală, să-și formuleze aprecierea și să declare mare ce este mare și mic ce este mic...“ Felul lui Burckhardt de a scrie istoria artei reprezintă un protest împotriva anulării deosebirilor de valoare. „Opera de artă nu poate fi luată în discuție, în vederea explicării ei științifice, doar sau în primul rînd ca obiect al cercetării sau ca document istoric — ea trebuie de asemenea înțeleasă ca valoare creată, plină de viață.“

În *Cicerone*, Burckhardt declară concis și deschis pe foaia de titlu că nu urmărește să ofere altceva decît „o îndrumare pentru a ști să guști operele de artă ale Italiei.“ Un astfel de mod de a vedea lucrurile nu putea să nu devină din nou interesant pentru artiști și să nu fie util pentru arta prezentului însuși. Împreună cu orientarea aproape exclusivă a lui Burckhardt spre arta Renașterii, se putea crea aproape impresia că este vorba de o reînviere a felului preromantic de a scrie istoria artei, întemeiat pe Vasari. Concepția sa despre istoria artei se deosebește însă de Renaștere și de epoca iluminismului în același sens și nu în mai mică măsură decît în genere maniera modernă de a scrie istoria artei. De altfel, categoriile folosite de Burckhardt sînt în ultimă instanță de natură nu estetică, ci etică.

„Apare astfel pe tărîmul istoriei artei o istorie a artei ce pornește de la înseși monumentele artistice, astfel încît în descrierea și analiza lor își găsesc expresia nemijlocită sentimentul vital și gradul înalt de cultură al acelei vremi.“ Punctul de vedere evoluționist istoric trece pe planul secund.

O îmbinare posibilă a idealurilor lui Schnaase și Burckhardt își face drum abia în epoca noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Scientizarea

Scientizarea istoriei artei s-a săvîrșit pînă acum în patru etape sau faze.

În prima fază, în care istoria artei a crescut aflîndu-se încă în umbra istoriei, au fost elaborate în primul rînd metodele științifice pentru critica documentelor și a izvoarelor. Activitatea muzeelor face necesară găsirea unor criterii și elaborarea unor metode care să permită datarea, localizarea și atribuirea operelor, pentru care nu există izvoare, pe baza anumitor trăsături caracteristice stabilite prin comparație: este metoda criticii stilistice, care, la începuturile ei, valorifică doar trăsături foarte fragmentare (așa-numita metodă a lui Morelli): formele ochilor, ale unghiilor degetelor, ale faldurilor etc.

Pentru această primă fază științifică sînt, de asemenea, caracteristice marile corpusuri, inventare de documente, cataloage științifice de colecții etc. și monumentalele publicații de izvoare. Activitatea aceasta începuse, firește, cu mult mai înainte: cu călugării maurini,[6] cu Muratori[7] dar abia acum metodele de critică a izvoarelor, a monumentelor și a stilurilor, devin „riguroase".

Cu Riegl istoria artei se reîntoarce la Hegel: arta este, ca și spiritul, ceva în devenire, ceva care se transformă în însăși esența ei.

În faza a doua, de care sînt legate numele lui Riegl, Wölfflin, Schmarsow, se constituie în stil mare *Istoria stilurilor*. Operele clasice sînt *Probleme ale stilului* (1893) de Riegl, tot de el *Meșteșugurile de artă în epoca romană tîrzie* (1898) și marele său eseu *Portretul olandez de grup* (1902); mai înainte *Renașterea și barocul* (1888) de Wölfflin, urmată mai tîrziu de *Principii fundamentale ale istoriei artei* (1915). În mica scriere a lui Wölfflin *Explicarea operelor de artă* (1921) sînt conturate din nou în modul cel mai clar și mai concis problemele istoriei artei.

Istoria „abstractă" a stilurilor a adus cu sine sau a consolidat descoperirea „voinței de artă" proprie epocilor socotite pînă atunci doar faze

Scanned with OKEN Scanner

de decădere a epocilor clasice care le-au precedat: a barocului (Wölfflin și Riegl) — a cărui valoare o recunoscuse Burckhardt însuși în ultima lui perioadă — și a rococo-ului (Schmarsow), a artei romane (Wickhoff), a antichității tîrzii (Riegl), a manierismului (Dvorák), și de asemenea a goticului tîrziu (Pinder, Gerstenberg). Aceasta este una din marile înfăptuiri ale acestui tip de istorie a areti.

Această fază durează din 1900 pînă în 1925-1930

A treia fază începe, cum se întîmplă adesea în istorie, ca și în istoria științelor, cu o contradicție dialectică față de faza precedentă. Un sprijin puternic i-l oferă critica făcută istoriei abstracte a stilurilor de Benedetto Croce, a cărui operă a fost făcută cunoscută istoriei germane a artei de Julius von Schlosser. [8] Puncte esențiale ale acestei critici apăreau cu anticipație încă din 1911, în comentariul făcut de Heidrich [9] cărții lui Jantzen, *Imaginea arhitecturală olandeză* (*Das niederländliche Architekturbild*), care este, cum sublinia Heindrich, de neconceput fără modelul oferit de Riegl. Rezervele lui Heidrich sînt adesea asemănătoare celor pe care le-a formulat Burckhardt față de Schnaase: în istoria abstractă a stilurilor, ca istorie a problemelor — în care problema centrală o constituie „suprafața" și „spațiul" — opera de artă individuală, ca și deosebirile de rang și de valoare sînt tratate prea sumar. Dreptatea supremă devine supremă nedreptate, „întrucît din punctul de vedere al istoriei problemelor este, în ultima instanță, indiferent cîtă forță vie au și la ce înălțime a culturii artistice se ridică operele de artă ale unei epoci artistice — ca documente ale stilului ele merită toate același interes".

Își face apariția noul postulat, acela al întemeierii istoriei artei pe studiul și cunoașterea operelor de artă individuale și al elaborării metodelor pentru cercetarea operei de artă înțeleasă ca o „lume în mic" — metoda „analizei structurii" Prin includerea, în descrierea analitico-sintetică a operei de artă, a problemelor de rang și de

Scanned with OKEN Scanner

valoare — probleme pe care istoria abstractă a stilurilor le eliminase intenționat (pe aceasta se întemeiază de altfel remarcabila ei coeziune și posibilitate de a fi ușor învățată) — apare cerința de a transforma istoria stilurilor într-o istorie a *artei*.

N-aș vrea să se considere ca un semn de orgoliu personal constatarea că lucrarea mea *Viziune structurată* (1925) [10] a inaugurat, chiar dacă cu încă foarte multe deficiențe, această fază și că ea a fost postulată în introducerea la cartea mea despre Borromini (1930), pornindu-se de la o variantă a afirmațiilor lui Wilhelm von Humboldt.

Primii ani ai deceniului al patrulea aduc, cu lucrarea lui Andreades despre catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, cu cea a lui M. Alpatov despre autoportretul lui Poussin de la Louvre și cu studiile mele despre Area Capitolina a lui Michelangelo și despre Capitoliul lui della Porta, prime exemple ale unei aplicări consecvente a metodei analizei structurale. [11]

La început alți cercetători au contestat ideea că opera de artă are, pe lîngă „necesitatea" istorică și una structurală, și că, pornind de aici, se putea progresa pe calea spre o istorie autentică, fără a ajunge într-un impas. Curînd însă valabilitatea acestei metode a fost recunoscută: Nicolai Brunov afirma încă în 1932 că metoda analizei structurale este metoda *cea mai adecvată* cercetării în materie de *artă* [12], iar în 1936 Roberto Salvini a stabilit că, dacă este curățată de zgura pozitivismului, această metodă este destinată a fi metoda *par excellence* a istoriei artei. [13] În prezent procedeele ei s-au impus și practic: apar deja serii populare („Kunstbrief" sau seria Reclam) sau chiar cărți întregi care conțin numai analize ale unor opere de artă individuale.

Întrucît analiza structurală studiază de fiecare dată o operă de artă în totalitatea ei, fie că e simplă sau complexă, și întrucît această metodă cere să fie luată în considerație, odată cu „latura" formală a operei de artă, și *semnifi-*

Scanned with OKEN Scanner

cația ei, în această fază iconografia, transformîndu-se în iconologie, cîștigă o nouă pondere [14], iar materialul istoric nu se mai ordonează în mod abstract pe specii artistice, ci concret în funcție de simbioze artistice, de opere de artă globale sau individuale. În genere, această fază a recunoscut din nou și a ținut seamă de însemnătatea elementului concret; față de istoria abstractă a stilurilor ea este, sau în orice caz vrea să fie, concretă; față de istoria generală a evoluției ea este individuală, față de istoria problemelor, care face abstracție de valoare, problema ei este valoarea.

Cea de-a patra fază a început în trecutul foarte apropiat, în jurul anului 1950. Ce se urmărește acum este ca, folosindu-se procedee riguros științifice, să se înțeleagă cît mai multe din aspectele unei epoci, pornindu-se de la puține premise, să se deducă consecvența lăuntrică a succesiunii fenomenelor, și aceasta într-un mod asemănător celui care mai înainte a dus, în studiul unei opere de artă, de la cît mai puține elemente centrale la înțelegerea a cît mai multe aspecte periferice. Se dovedește astfel că opere de artă diferite fenomenologic pot avea totuși o aceeași rădăcină, de exemplu o presupusă „tendință spre structuri pure"; istoria stilurilor este astfel dinamitată. [15] Între o epocă istorică și perfecta coerență a unei opere de artă nu poate niciînd exista o totală adecvare; trebuie avute în vedere contradițiile istoriei. Istoria artei devine antinomică și dialectică; în loc de unitatea stilistică postulată a unei epoci, se socotește acum cu majorități și minorități. Recunoscîndu-se pe baza cîtorva premise „caracterul necesar" al istoriei, îi este totodată stabilit locul ce i se cuvine libertății creatoare, iar operele de artă individuale cu adevărat creatoare intră în istorie ca adevărate evenimente și „forțe motrice". Devine astfel posibilă cuprinderea pluralității de forme specifice unei epoci, înțelegerea necesității și a libertății în întrepătrunderea lor.

Scanned with OKEN Scanner

Și această fază va trebui mai întîi să-și elaboreze și să-și verifice metodele ei specifice pornind de la cîteva exemple paradigmatice. Au fost astfel făcuți primii pași pentru a înțelege, de pildă, epoca goticului, a Regenței (în text: „*Régence*") și roccco-ului și „epoca artei absolute" pe baza unor metode riguroase. Dar pentru că totul este încă în curs de devenire contribuțiile care experimentează tocmai aceste metode noi nu au fost incluse în acest volum [16].

3. ISTORIA ARTEI ÎN EPOCA ACTUALĂ

Dezvoltarea istoriei artei ca știință are o însemnătate ce depășește domeniul restrîns al specialității noastre. Istoria artei este pe cale de a ajunge la un concept despre artă și despre opera de artă care privește nu numai istoria artei, ci și relația vie cu operele de artă. Ea merge totodată pe calea spre un nou concept despre istorie, mai profund și mai conform realității, care el însuși nu va putea fi dobîndit fără un nou concept mai profund despre timp. Toate acestea sînt însă lucruri care de multă vreme nu mai interesează doar specialitatea istoriei artei. „Visul despre istoria artei ca disciplină conducătoare în domeniul științelor spiritului" (Heidrich) a fost uneori mai mult decît doar un vis. Am dori ca această constatare să nu fie interpretată ca un orgoliu al specialiștilor; situația privilegiată a istoriei artei în rîndurile științelor spiritului rezultă în chip firesc din faptul că obiectul ei este în același timp atemporal și condiționat de istorie, aparține deopotrivă trecutului și prezentului. Și pentru că lucrurile stau astfel, mi se pare plină de sens includerea într-un asemenea text enciclopedic a unor gînduri consacrate acestor probleme.

Și încă ceva: pentru prima dată, după ce în deceniul al patrulea istoria artei a învins „pericolul unei abateri de la însuși obiectul ei", se înregistrează o apropiere a punctelor de vedere ale artiștilor, istoricilor de artă și filosofilor, care vorbesc despre lucruri ce-i privesc pe toți, fo-

Scanned with OKEN Scanner

losind un limbaj pe care-l înțeleg toți. Eseul lui Wilhelm Furtwängler „Interpretarea — o problemă muzicală de însemnătate vitală“[17] de exemplu, corespunde întrutotul experiențelor pe care le-a făcut și istoria artei în mod independent în același timp. Tot astfel, eseul meu „Prezentul adevărat și cel fals“ este într-o surprinzătoare concordanță cu ideile filosofice expuse de Hedwig Conrad Martius în 1954 în cartea pe care nu o cunoșteam pe atunci *Timpul (Die Zeit)*.

Înainte de toate însă, istoria artei a depășit principial acel mod istoric, indiferent față de valoare, de a studia arta, care nu-l putea satisface nici pe artist, nici pe gînditor, pentru că înseamnă o înmormîntare a trecutului istoric. „Istoricizarea moștenirii este folosită pentru a opri cursul istoriei și a putea începe totul de la zero“. „Trecutul nu trebuie să aibă vreo putere, nu trebuie să ridice opreliști, să dea directive, să opună rezistență. El nu trebuie mai ales să facă ceea ce face în prezent în mod firesc moștenirea autentică, în ce are ea mai bun: păstrarea în amintire, cu o energie tacită, a unei *norme*, care poate fi oricînd încălcată și care este adesea nesocotită, dar a cărei nesocotire trebuie resimțită ca o decădere, a cărei abandonare seamănă cu o trădare.“[18] Norma — o normă neconvențională, ci aparținînd domeniului esenței — reintrodusă în istoria artei, o eliberează de rolul de a fi un cîntec funebru al trecutului defunct[19] și-i permite să acționeze asupra prezentului.[20]

NOTE

* Apărut în: *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958 și republicat în: *Kunst und Wahrheit*, 1978 Mäander Kunstverlag, p. 11—25.

1 Asupra faptului că pe fiecare treaptă există „raționalisme“ și „empirisme“ de un anumit tip, care se întrepătrund într-un mod specific, nu pot intra aici în detalii. Vezi *mutatis mutandis* Adolf Meyer, *Logik der Morphologie*

Scanned with OKEN Scanner

im Rahmen einer Logik der gesamten Biologie (Logica morfologiei în cadrul unei logici a întregii biologii), Berlin, 1926.

2 În expunerea următoare a evoluției pînă la Schnaase și Burckhardt mă sprijin, în parte folosind citate textuale, pe studiile extrem de clare și de pătrunzătoare ale lui Ernst Heidrich, care, apărute în 1917, sînt neîntrecute în lapidaritate și în capacitatea de a pune în lumină esențialul. *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte (Contribuții la istoria și metoda istoriei artei)*, cu un cuvînt înainte al lui Heinrich Wölfflin, Basel, 1917 (Retipărit Hildesheim 1968).

3 „Ca de la cer la pămînt".

4 G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, 1966, p. 604 (traducere de D. D. Roșca).

5 Autori ai unor scrieri (periegeze), în care monumentele de artă sînt consemnate, descrise și explicate cam în stilul unui ghid științific (n.tr.).

6 Congregație franceză de călugări benedictini — a Sf. Maurus — întemeiată în 1678 și dizolvată în 1789. Membrii ei s-au consacrat cercetărilor istorice, în special în legătură cu istoria bisericii și a ordinelor ei. (n.tr.).

7 Ludovico Antonio Muratori (1672—1750), istoric italian, care s-a consacrat strîngerii de izvoare istorice (n.tr.).

8 J. v. Schlosser, Benedetto Croce, Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst („Benedetto Croce, Despre teoria și critica istoriei artei plastice"), În: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* IV (1926).

9 In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VII; retipărit în: Heidrich, *Beiträge ...*

10 În revista vieneză *Belvedere*.

11 Vezi: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. I (1931) și II (1933); *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1931; *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934.

12 *Kritische Berichte*, III—IV, p. 193.

13 La nuova Italia, 1936, p. 149.

14 Anume, în lucrările Cercului Warburg.

15 Vezi Hans Sedlmayr, „Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts" („Limitele istoriei stilurilor și arta secolului al XIX-lea"). În: *Historisches Jahrbuch* 1955.

16 Vezi însă H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale (Apariția catedralei)*, 1955. — *Die Revolution der modernen Kunst (Revoluția artei moderne)*, vol. I, Hamburg, 1955, ed. 10, 1961.

17 În *Atlantisbuch der Kunst*, Zürich, 1934.

18 Hans Freyer, *Theorie des gengenwärtigen Zeitalters (Teoria epocii actuale)* (1954).

19 W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée (Albinele lui Aristeu)*, Paris, 1954. Concluzia.

20 Hans Sedlmayr, „Über Normen der Kunst" („Despre norme în artă") (apărut în revista *Universitas*, 1958).

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA ARTEI CA ISTORIE A STILURILOR*

CHINTESENȚA TEORIILOR LUI RIEGL

Îl vom prezenta aici publicului științific nu pe clasicul unei epoci încheiate a științei despre artă, mumificat cu grijă, ci pe exponentul unor idei ce-și exercită acțiunea ca forțe motrice în aproape toate domeniile științei despre artă și dincolo de ea. *Conținutul* ideilor lui Riegl, și în primul rînd cel al problemelor pe care le pune, este de o surprinzătoare actualitate. Surprinzătoare pentru că acest conținut este ocultat de o terminologie care este creația exclusivă a autorului — care, văzută prin prisma limbajului utilizat de alte științe, pare inadecvată — și este totodată împovărat de teorii, ca, de exemplu, cea a percepției, la care s-a renunțat de multă vreme și care erau parțial depășite chiar în timpul vieții lui Riegl. Nu-i facem nici un serviciu lui Riegl dacă trecem sub tăcere acest lucru. A-l judeca după aspectul exterior al construcției sale ideatice este imposibil; „interiorul" ei este însă mai simplu și mai complicat totodată decît se admite îndeobște. Mai complicat, adică mai vast, mai cuprinzător, mai complex; mai simplu, adică mai puțin abscons, mai clar articulat.

Pentru a demonstra adevărul afirmației noastre privitoare la actualitatea „lăuntrică" a ideilor lui Riegl, ar trebui să putem arăta că, la nivelul științific actual al științei despre artă, eșafodajul

Scanned with OKEN Scanner

problemelor ce i se pun acestei științe este în mare măsură identic cu cel înălțat de Riegl; că putem abandona terminologia lui Riegl, fără ca sensul ideilor sale să se modifice, că teoriile false pot fi înlocuite fără ca structura însăși să se dezintegreze. Pentru aceasta trebuie însă să pătrundem în interiorul „construcției" teoretice și să-i înțelegem structura și modul în care se articulează.

Este evident că probleme de acest fel nu se pot rezolva efectiv în puține pagini. Trebuie totuși făcută o dată încercarea de a extrage, din scrieri împrăștiate, chintesența teoriilor lui Riegl. Făcînd acest lucru, este necesar să cercetăm nu în ce mod ar trebui să fie interpretate ideile lui Riegl pentru a fi obiectiv juste, ci cum le-a înțeles Riegl însuși, chiar dacă s-ar dovedi că ele erau greșite.

Teoria despre voința de artă ca nouă explicație a stilului

În centrul teoriilor lui Riegl stă, după cum se știe, conceptul „voinței de artă".

Cum s-a ajuns la acest concept?

Punctul de plecare îl constituie configurarea deplină, în cursul secolului al XIX-lea, a ideii de „stil" (44) [1]. Diversitatea formelor artistice se organizează de la sine, dacă sînt rînduite după aspectele lor exterioare tipice, în grupuri și subgrupuri diferite și de proporții diferite. Aceste grupuri de opere de artă constituie în genere, ca și pe plan temporal și teritorial, unități relativ închise. Ele se concentrează în jurul unor anumite structuri centrale, care reprezintă „stilul pur". Stilul nu se manifestă în toate structurile cu aceeași claritate. Am putea formula acest lucru și în felul următor: stilul nu este o clasă, ci o „idee", un „tip ideal". În toate aceste cazuri însă „stilul" este înțeles ca un fenomen perceptibil pe cale vizuală, la fel ca, în altă zonă, culorile. Ce este „stilul" nu se poate spune combinînd doar concepte, ci exclusiv pe cale vizuală.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a-l defini există procedee riguroase, verificate prin experiența istoriei. Se ia o anumită „formă“ artistică (un „motiv“), de exemplul motivul ornamental al „spiralei“ sau forma arhitectonică a „bazilicii“ și se caută, genetic, formele rezultate din ea. Se obțin astfel serii genetice în care una și aceeași formă, identică genetic („motivul“), trece prin metamorfoze ale calităților ei artistice, ale „stilului“ ei. [2] Aceeași „formă“ trece prin diferite „stiluri“. Se poate apoi stabili că între astfel de serii genetice diferite există o corelație în măsura în care în toate se petrec aceleași mutații stilistice. Se observă, de exemplu, mutațiile stilistice suferite de forma „spiralei“ de-a lungul unui anumit interval istoric, iar apoi, dacă se urmărește o altă „formă“ ornamentală în același fel, se *vede* în chip nemijlocit că mutația este în ambele cazuri aceeași. Această situație poate fi observată de altfel nu numai în cadrul aceluiași domeniu artistic. Corelații similare există și între serii din alte domenii ale artei. Dacă este aleasă o formă adecvată, se poate demonstra vizual că mutațiile unei anumite „forme“ arhitectonice, ale „bazilicii“ de pildă, sau ale unui anumit „motiv“ plastic sînt identice cu cele observate la o formă ornamentală. Conceptul de stil se lărgește astfel pe măsura cîmpului vizual cuprins în mod nemijlocit.

Acest concept al stilului înțeles pe cale vizuală și descris apoi prin cercetarea „trăsăturilor stilistice“ specifice este, prin însăși natura sa, extrem de oscilant și de incert. „Descrierea pur empirică a stilului pe baza trăsăturilor lui individuale caracteristice nu este, în ultimă instanță, științifică. Ea rămîne la stadiul descrierii pur exterioare.“ Vom vedea cum poate fi depășit acest stadiu.

Fenomenul observat este deci următorul: se modifică „formele“, „aspectul lor exterior“, „stilul“ lor (51). Se pune acum pur și simplu problema: Ce *forță* modifică formele? Ce se schimbă *în fond*, cînd se schimbă, la suprafață, stilul? A doua întrebare poate fi formulată și astfel: Cunoaștem variabila dependentă, stilul operelor de

Scanned with OKEN Scanner

artă; care este variabila independentă? Aceste două întrebări nu sînt de aceeași valoare; principală este pentru noi aici a doua[3].

Acestei întrebări i s-au dat diverse răspunsuri. Unul, mai bine zis un răspuns doar *aparent*, cel al lui Semper sau mai curînd al adepților lui, este: elementele care se schimbă sînt scopul, materialul și tehnica. Ele sînt factorii determinanți ai stilului. Există pe lîngă ele și un factor ideal secundar, care poate fi — și în aceasta constă greșeala — neglijat, pentru că este secundar. Dacă punem mai departe întrebarea, de ce anume depind cele trei elemente variabile, ajungem, dacă nu facem loc întîmplării oarbe, la cultura materială ca variabilă independentă: materialism cras! Nu este deloc necesar să ducem acest punct de vedere pînă la ultimele lui consecințe. Căci în acest răspuns „stil" înseamnă cu totul altceva decît ce însemna în întrebarea noastră; răspunsul ce-i este dat este deci doar aparent. Ne dăm ușor seama de acest lucru urmărind trecerea unei anumite „forme utilitare" (de ex. fibula) prin materiale și tehnici diferite, căutînd adică, acolo unde a fost cazul, situații istorice. Calitățile ce se schimbă sînt cu totul altele decît mutațiile stilistice presupuse de noi. Forme executate în materiale diferite, cu o tehnică și cu scopuri diferite, pot fi stilistic identice. Această soluție a problemelor nu ne este, deci, de nici un folos (KI 281 și 102). Riegl a criticat în toate privințele acest răspuns, ca și un altul care nu mai are astăzi nici un adept (54 și urm.).

Răspunsul dat de el însuși este următorul: variabila independentă este „*orientarea voinței de artă*", „țelul voinței de artă", sau, pe scurt, „voința de artă". Scopul (practic), materialul și tehnica se transformă, dar sînt „factori negativi" (KI 19), doar „coeficienți de fricțiune", care trebuiesc „ignorați", dacă vrem să cunoaștem în forma ei pură „orientarea voinței de artă", care este factorul pozitiv decisiv (97). De altfel, doi din ei depind parțial de „orientarea voinței de artă", care determină alegerea materialului și a tehnicii (KI 83).

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la probleme ale practicii cercetării științifice concrete, am ajuns, deci, la conceptul și la teoria „voinței de artă". Conceptul s-a constituit în scopul explicării unor fenomene foarte concrete, a stilurilor. *Teoria voinței de artă este o nouă „proclamație a stilurilor"* [4].

Necesitatea ei reiese însă și din considerații teoretice mult mai generale. „Întreaga problematică a metodologiei istoriei artei rezultă din sarcina ce-i revine de a stabili cauza genetică a operei de artă ca obiect concret, în măsura în care această cauză are o funcție istorică specifică. Luată ca atare, opera de artă este doar un produs „mort", un sediment al unui proces spiritual creator. Ea este doar unul dintre cei doi poli ai unei experiențe de viață originare unice, al cărei al doilea pol nu ne este indicat. Dar tocmai acest al doilea pol este important întrucît constituie originea însăși a operei de artă. Dacă este să fie știință, istoria artei ar trebui să construiască sau să fundamenteze apariția operelor de artă pornind de la originea lor." [5] Pe calea unei metaistorii a artei, „voința de artă" ar fi, așadar, ultima stație prin care trebuie să trecem în limitele științei pozitive despre artă.

Căci — și aici anticipăm —, dincolo de voința de artă, istoria empirică a artei, potrivit concepției lui Riegl, nu poate merge mai departe în căutarea „cauzei mai profunde a mutațiilor stilistice". Pentru istoria artei, voința de artă este elementul contingent ultim [6], ireductibil. Dincolo de el nu mai pot exista decît teorii metafizice — adică esențialmente ipotetice. Ce determină impulsul estetic de a reprezenta obiectele din natură într-un fel sau în altul, aceasta este o chestiune asupra căreia nu se pot face decît supoziții de ordin metafizic, de la care istoricul de artă trebuie să se abțină din principiu (63) [7].

Voința de artă ca forță reală

Am arătat pînă acum ce fenomene pot fi explicate prin intermediul acestui concept. N-ar fi însă exclus ca acest concept să nu aibă nici un

Scanned with OKEN Scanner

corespondent real, ca el să fie tot atît de vid ca „flogiston"-ul [8] vechii chimii sau ca „puterea sufletească" dintr-o anumită epocă a psihologiei. Sînt unii care consideră că „voința de artă" este doar o asemenea formulă goală de orice sens.

Există, oare, un obiect care corespunde acestui concept? Ce este „voința de artă"? În legătură cu această întrebare s-a scris o întreagă literatură. [9] Nu vom găsi însă niciodată obiectul pe care Riegl i-l atribuie acestui concept dacă considerăm că tipul de acte volitive îl constituie actele dinainte plănuite [10] sau, mai simplu, dacă credem că „a voi" trebuie să fie ceva conștient. O asemenea interpretare a lucrurilor este exclusă prin însuși faptul că Riegl întrebuințează, nediferențiindu-le, expresii ca „impuls artistic", imbold, tendință, nevoie. Panofsky a trecut cu vederea acest lucru, făcînd între impuls și voință o deosebire pe care Riegl nu o cunoaște.

Panofsky a început prin a respinge o serie de interpretări inacceptabile ale acestui concept și în primul rînd ideea că voința de artă ar fi o „sinteză", făcută de noi, „a intențiilor artistice ale unei epoci". O astfel de sinteză este — cum a arătat Panofsky — o abstracțiune, iar o abstracțiune, ceva existent doar pe plan mental, nu poate fi cauza modificărilor unor lucruri și nici chiar ale unor structuri ideale, cum sînt operele de artă.

Panofsky a dat el însuși o interpretare pozitivă a acestui concept: „voința de artă" ar fi sensul imanent, obiectiv, al fenomenelor artistice. Soluția lui este însă nesatisfăcătoare. Aceasta mai întîi pentru că termenul „sens" este și mai ambiguu decît formula „voința de artă", iar apoi pentru că este pur și simplu imposibil să înlocuiești formula lui Riegl „voința de artă" cu termenul „sens". Se poate vorbi despre o „orientare a voinței de artă", dar nicidecum despre o „orientare a sensului", o „tendință a sensului". S-ar pierde cu totul, în acest ultim caz, *elementul dinamic* cuprins în conceptul voinței de artă. În ultimă instanță Panofsky face aceeași greșeală pe care o fac cei ce văd în voința de artă doar

Scanned with OKEN Scanner

ceva abstract. Este însă de la sine înțeles că asupra operelor de artă nu poate acționa, transformîndu-le, decît ceva ce ține efectiv de domeniul realului. În opoziție cu Panofsky, Edgar Wind a subliniat pe bună dreptate: „În voința de artă Riegl a văzut efectiv o *forță reală*".

Putem da mai lesne un răspuns întrebării privitoare la înțelesul atribuit de Riegl formulei sale — „voința de artă" —, dacă trecem mental în revistă exponenții potențiali ai voinței de artă — oricare i-ar fi semnificația. Întrucît mulțimea de forme artistice este repartizată într-un anumit fel în timp și în spațiu, tocmai această repartizare trebuind să fie explicată, o serie de ipoteze se exclud de la sine. Nu pot, de exemplu, fi admise ca exponente ale voinței de artă anumite tipuri psihice structurale, constitutive, atemporale. Dacă stilul ar fi o variabilă dependentă de tipuri psihice individuale, de structură, atunci formele identice ca stil ar trebui să fie distribuite într-un mod cu totul diferit decît cum sînt în realitate: formele identice ca stil ar trebui să apară într-o repartizare destul de uniformă în toate epocile și în toate zonele. Nu pot fi acceptate ca purtătoare ale voinței de artă nici popoarele în sens rasial: repartizarea stilurilor și granițele dintre ele nu coincid cu granițele și repartizarea etniilor. În sfîrșit, este de asemenea cu totul imposibil să acceptăm ideea că „timpul" sau „spiritul timpului" ar putea fi exponenți ai voinței de artă. Dacă am înțelege aceste formulări, de altfel imprecise, în sensul lor literal, ar trebui pur și simplu ca toate operele de artă apărute în același an sau în aceeași perioadă de timp să fie identice stilistic.[11] Purtătorul voinței de artă este în realitate întotdeauna un anumit *grup* de oameni, de o mărime ce poate diferi mult de la un caz la altul. În felul acesta se produce acea *variabilitate*, care este necesară pentru a se putea explica prezența simultană a unor stiluri diferite în același spațiu geografic și „proporțiile" diferite ale speciilor și subspeciilor stilistice.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste considerații au devenit însă astăzi superflue. Aceasta pentru că între timp sociologia neatomistă a fundamentat teoria „spiritului obiectiv", în contextul căreia apare acum și conceptul unei „voințe globale" care coincide perfect cu conceptul introdus de Riegl.

„În faptele de cultură umană se manifestă cu o amploare extraordinară domnia unui spirit supraindividual" [12]. În spatele lor se află o *„voință de un tip supraindividual* care-i apare individului ca o forță normativă. Se poate astfel vorbi despre o *voință obiectivă* sau mai special despre o voință globală obiectivă, pe care individul o resimte pe bună dreptate ca fiind o forță obiectivă". Este în mod evident exact ce crede Riegl în această privință.

Exponentul acestei „voințe supraindividuale" este, ca și în cazul „spiritului obiectiv", un grup anumit de oameni. Ea nu este nici „o substanță care plutește în chip mistic printre indivizi" și nici ceva de ordin fenomenologic, adică demonstrabil în voința sufletească individuală, cum sînt, de pildă, acțiunile dinainte plănuite; ca și „spiritul", ea este ceva real, și anume o *forță* reală

Caracter stilistic exterior și principiu stilistic

În încercarea lui Panofsky de a desluși problema „sensului" în teoriile lui Riegl găsim totuși și un punct de vedere foarte just. Aceasta pentru că *doar* prin introducerea conceptului „voinței de artă" nu s-a realizat încă nimic decisiv. Dacă nu-l depășim, putem spune numai atît: stilurile se modifică, pentru că voința de artă se orientează spre alte stiluri. Se constată adică în linii foarte generale că orice modificare a stilului este ancorată în modificarea „spiritului" unui grup de oameni. În ce constă însă de fapt această modificare, nu aflăm. Nu obținem pe această cale nimic concret. Pe ea merg unii imitatori ai lui Riegl.

Ce aduce pozitiv și important noua teorie este cu totul altceva, anume aprofundarea concep-

Scanned with OKEN Scanner

tului de stil, înțelegerea mai aprofundată a acestui fenomen. Este evident că, în concepția lui Riegl, aspectul exterior global al operei de artă este dependent de principiile structurale centrale pe baza cărora sînt configurate operele de artă. Operele de artă sînt structuri semnificante; existența părților ce o compun, locul pe care ele îl dețin în ansamblul operei sînt determinate de un principiu ce structurează totalitatea acesteia.[13] „Stilul" este variabila dependentă a principiului structural lăuntric.

Însemnătatea eminentă a teoriei lui Riegl și a metodei sale constă în faptul că diversitatea caracteristicilor stilistice ale unor opere de artă, care era mai înainte consemnată descriptiv, ca atare, devine pe baza ei deductibilă din cîteva, puține, principii formative. „Trăsăturile stilistice" particulare sînt înțelese pornindu-se de la un principiu structural suprem sau de la cîteva principii de acest fel care stau la baza formei respective. Se poate, de exemplu, demonstra în mod convingător că distribuirea valorilor de alb-negru și structura cromatică a unei imagini — ori marea „compoziție" și micile detalii ale unei opere arhitectonice — sînt determinate de același principiu stilistic. O mulțime de însușiri particulare devin astfel inteligibile pe baza uneia sau a cîtorva însușiri centrale.

Riegl însuși face în mod expres deosebirea între „*caracter stilistic exterior*" (KI 267) și „*principiu stilistic*" (KI 90) sau, încă mai special, „lege a compoziției"; el vorbește despre noul „mod de examinare a istoriei artei, care știe să pătrundă dincolo de suprafața fenomenului" („Spätrömsch oder orientalisch?", 1922). Înțelegem acum și de ce e folosit cuvîntul „lege". Nu e, firește, vorba de legi naturale, ci tocmai de acel principiu structural, care dă momentelor și așa-numitelor părți ale operei de artă „necesitate lăuntrică" (KI 22). Acest concept nou, necauzal, al „necesarului", al sensului lăuntric, care este cu totul diferit de conceptul necesității istorice, al

Scanned with OKEN Scanner

determinării cauzale, nu poate apărea decît în cazul în care operele de artă sînt înțelese, cum am arătat mai înainte, ca „structuri semnificante".

Această derivare a trăsăturilor stilistice particulare din principii formative centrale este, deci, aspectul decisiv al noii metode.

Abia în funcție de ea, recurgerea la „voința de artă" (și în ultimă instanță la „voința de cultură") își dobîndește sensul ei important. Modificările principiilor stilistice sînt ancorate prin aceasta în modificări fundamentale ale structurii spirituale ale unui grup uman, în modificări ale „idealurilor", în reevaluări ale „valorilor" și implicit ale țelurilor posibile ale voinței în toate domeniile. [14]

Orientări esențialmente posibile ale voinței de artă

Am putea trece acum, examinînd opere de artă concrete din diferite epoci, la detectarea principiilor structurale care le determină stilul. Mai înainte stilul era ceva demonstrabil numai prin contemplarea nemijlocită; acum însă el poate fi înțeles, cu trăsăturile lui particulare, ca forma exterioară a unei organizări lăuntrice, bine determinate, a operei de artă. Aceasta este sarcina ce stă în fața unei științe comparative pozitive referitoare la structurile semnificante ale artei.

Riegl a făcut încă un pas decisiv mai departe, punînd la baza acestei teorii structurale comparatiste despre formele artistice o *teorie a orientărilor esențialmente posibile ale voinței de artă*, o disciplină teoretic-apriorică. Această parte a teoriei sale a fost de cele mai multe ori greșit înțeleasă și continuă să fie greșit înțeleasă, deși în zilele noastre multe încercări asemănătoare ce se fac în toate domeniile ar trebui să creeze premisele unei înțelegeri juste a ei. (Dificultatea este sporită de faptul că această parte a teoriilor lui Riegl este împovărată de o teorie a percepției care s-a dovedit între timp inadecvată, potrivit căreia senzațiile în sine sînt factorul primordial.

Scanned with OKEN Scanner

Această teză falsă nu are însă o funcție esențială în edificiul ideatic al lui Riegl.)

Încercarea aceasta de a stabili tipurile ultime, esențialmente posibile, ale voinței de artă, își are paralela directă în încercarea lui Dilthey de a descoperi tipurile esențialmente posibile de filosofare.

În ce mod se ajunge la stabilirea acestor tipuri fundamentale? Există în acest scop o cale directă și una indirectă.

Calea directă, ascendentă, pornește de la înțelegerea „esenței" diferitelor arte. Înțelegerea, de exemplu, a faptului că arhitectura creează „spații delimitate", determină, *a priori* am spune, plasarea accentului principal asupra „*spațiului*" sau asupra *limitei* spațiului (KI 25—26). Pentru realizarea fiecăruia dintre aceste „țeluri ale voinței de artă" esențialmente posibile există anumite mijloace corespunzătoare care se includ în forma exterioară a operei de artă, reprezentînd trăsăturile ei stilistice caracteristice. În același fel, din esența ornamentului ca „model pe un fond", decurg a priori posibilități specifice diferite de organizare a formei (KI 327). Examinarea laolaltă a acestor posibilități fundamentale de organizare a formei în cele patru domenii diferite ale artei plastice dezvăluie și corelațiile existente între ele. Unui anumit tip fundamental ultim de organizare arhitecturală îi corespunde un anumit tip de forme ornamentale ș.a.m.d. Rezultă de aici tipurile ultime ale voinței de artă.

Calea indirectă, descendentă, folosește, în chip genial, un factor intermediar. Pentru a descoperi tipurile fundamentale de organizare a formei artistice, pot fi folosite tipurile pe baza cărora este înțeleasă lumea exterioară. Căci factorii care acționează în procesul de prelucrare a senzațiilor produse de lumea exterioară, acționează și în procesul de creare a operelor de artă. Riegl putea, de exemplu, spune („Das Moderne in der Kunst", 1893): „Impulsul determinant al acestei revoluționări (pe tărîmul artei) îl găsim în noul mod de *cercetare a naturii*".

Scanned with OKEN Scanner

Ideea aceasta, care se întemeiază pe o înțelegere, dobîndită în mod autonom și avînd urmări dintre cele mai importante, a raportului dintre „lucruri“ și „fenomene“ (60), este poate, dintre celelalte idei ale lui Riegl, cea care a fost cel mai adesea greșit înțeleasă. Ce are comun percepția lumii exterioare cu procesul de creație a operelor de artă? Nu ne aflăm, oare, aici în fața unei reveniri camuflate la teoriile „mecaniciste“ respinse de Riegl însuși?

Această aprehensiune este de înțeles atîta vreme cît percepția este privită ca un proces pur mecanic, „orb“. Realitatea este însă că — și acest lucru este tot mai bine înțeles — obiectul perceput nu este încă clar definit de stimulii (constelațiile de stimuli) veniți din afară, ci se configurează dinăuntru datorită altor factori. În percepția vizuală a aceluiași crîmpei din lumea exterioară — ca să dăm doar un exemplu — accentul poate cădea într-un caz asupra obiectelor izolate, închise în sine [15], în timp ce, într-un alt caz, accentuat poate fi, invers, spațiul care străbate în mod egal toate lucrurile cuprinse în el avînd față de ele prioritate (KI 231). Riegl spune în acest sens: „De acest *duolu* mod în care obiectele din natură apar privirii oamenilor se leagă și evoluția voinței lor de artă“ (60). Există însă și alte posibilități neexaminate de Riegl.

În modul de a percepe lumea exterioară (ca și lumea lăuntrică), își au locul și „idealuri“, „interese“, „preferințe“ [16] sau „înclinații“ ce se modifică de-a lungul istoriei. Și întrucît transformarea istorică a acestor „înclinații“ este strîns legată de mutațiile întregii structuri spirituale a unui grup de oameni și a membrilor săi, aceste moduri ideale de a percepe lumea exterioară au unele asemănări cu principiile de creație artistică. Aceeași predilecție pentru spațiul liber omogen, care, în cadrul percepției lumii exterioare, deplasează accentul de la „lucrurile închise în sine“ la spațiu, duce, în procesul de făurire a operelor de artă, la accentuarea tuturor factorilor care pot sublinia caracterul de „spațiu liber“, în opo-

Scanned with OKEN Scanner

ziție cu obiectele concrete circumscrise în sine, și la reprimarea tuturor factorilor care ar avea un efect opus. Ea duce — în terminologia lui Riegl — la „voința de spațiu liber“ în organizarea formală a operelor de artă.

Tuturor acestor „atitudini“ spirituale le corespund anumite poziții fizice preferate, în funcție de care le putem denumi și pe primele. Pentru perceperea lucrurilor în forma lor solidă, perfect circumscrisă, este, de exemplu, preferat un unghi de vedere „apropiat“, corespunzător atitudinii spirituale respective și capabil să o susțină. Acesta este felul în care trebuie înțelese cunoscutele și mult criticatele „categorii“ ale lui Riegl. Cînd vorbește de percepția „apropiată“ sau „de la distanță“, el se gîndește întotdeauna la acele atitudini *spirituale* primordiale. Același lucru este valabil, principial, și în ce privește conceptele „optic“ — „haptic“ [17].

Alături de aceste posibilități de situare față de lumea exterioară — de tipul celor exemplificate prin „obiect“ și „spațiu“ —, care decurg din înțelegerea esenței percepției, există încă un mare număr de altele [18]. Pot fi accentuate (de către subiect) însușirile mai mult sau mai puțin variabile ale lucrurilor: atitudine „subiectivă“ — atitudine „obiectivă“ [19]. Poate fi accentuat la obiectele neînsufletite sau vii caracterul organic, vital, al formelor lor sau, invers, poate trece pe primul plan caracterul anorganic, cristalin: modalitatea aperceptivă organică — cristalină.

Fiecare dintre aceste atitudini determină nu numai modul în care vedem lumea exterioară, ci și *pe care* dintre aspectele ei le observăm cu predilecție. Fiecare dintre aceste atitudini determină un anumit tip de organizare a operelor de artă: anume atît „cum“ sînt structurate (stilul) cît și „ce“ conțin (alegerea „motivului“).

Indiferent însă de calea pe care se ajunge la stabilirea unor asemenea posibilități de organizare a formei artistice, un lucru trebuie în orice caz bine reținut: faptul că aceste posibilități sînt posibilități *ultime*, stabilite nu pentru a permite

Scanned with OKEN Scanner

descrierea unor caracteristici ale diferitelor orientări empirice ale voinței de artă, ci pentru a detecta tipurile fundamentale ultime, esențialmente posibile, în cadrul cărora se manifestă orice gen de voință artistică ce poate fi constatat pe cale empirică.

Tipurile esențialmente posibile detectate în acest mod sînt totodată formele fundamentale pure ale tuturor țelurilor voinței de artă; față de voința de artă constatată în mod real ele se comportă — sau ar trebui să se comporte — cam în felul în care se comportă formele fundamentale pure ale cristalografiei, ce pot fi deduse din înțelegerea *a priori* a structurii „cristalului" față de formele empirice ale cristalului, care se pot apropia într-o măsură sau alta de primele, fără a se putea vreodată identifica cu ele.

S-a obiectat adesea că aceste categorii sînt prea sărace pentru a putea cuprinde întreaga bogăție a formelor empirice particulare ale voinței de artă (și implicit a stilurilor). Este vorba aici de o neînțelegere a funcției acestor categorii. Cu totul alta este problema dacă în categoriile stabilite pînă acum sînt cuprinse *toate* categoriile *ultime* ale voinței de artă. Cu siguranță că nu. Justificată este și întrebarea dacă pe această cale se ajunge la o clasificare *naturală* a fenomenelor. Și aici răspunsul ce i se poate da este negativ.

Valoarea epistemologică a noilor teorii

Devin acum posibile procedee cu totul noi care aduc o mulțime de noi clarificări.

Dacă cunoaștem, de pildă, sculptura unei anumite epoci, putem, recurgînd la principiile de organizare a formei care sînt aceleași în toate domeniile și știind că anumite mijloace stilistice și tehnice, anumite materiale corespund acestor scopuri, deduce stilul arhitecturii și picturii epocii respective. „Susțin că acela care știe să privească cum trebuie un cap de marmură înfățișîndu-l

pe Marc Aureliu, își poate imagina implicit cum *trebuie* să fi arătat portretele pictate contemporane" — mai exact cele ce aparțin în esență acestei epoci [20] — „fără să fi văzut vreodată vreuna din imaginile de atunci în encaustic" („Spätrömisch oder orientalisch?").

Mai mult încă, pornindu-se de la un anumit domeniu al culturii, se pot reconstrui — în principiu — alte aspecte ale aceleiași culturi. Pot fi astfel determinate, cunoscîndu-se arta unei epoci, cel puțin anumite trăsături esențiale ale religiei, filosofiei și chiar științei aceleiași vremi („întrucît și știința, cu toată aparenta ei autonomie și obiectivitate, se orientează în concordanță cu *tendințele* dominante la un moment dat"). Iar cînd celelalte domenii ale culturii sînt cunoscute în chip direct, se poate acum *înțelege*, pe baza acestei teorii, și motivul pentru care sînt legate în esență între ele. În timp ce mai înainte nu putea fi, de pildă, decît constatat și acceptat ca atare faptul că pe plan istoric impresionismul și interesul pentru arta veche apar întotdeauna împreună, acum este posibil să înțelegem „esența corelației" dintre aceste fenomene. [21] Din înțelegerea „esenței" impresionismului, a „concepției despre lume" ce-i stă la bază, decurge în mod necesar pasiunea pentru arta trecutului. Se pune doar întrebarea dacă această tendință s-a putut manifesta într-o anumită circumstanță istorică sau dacă ea a fost reprimată sau deviată de alți factori (real istorici). (Pasiunea pentru artă însăși determină la rîndul ei apariția pe plan social și material a unor fenomene bine definite — comerțul de artă, falsificarea operelor de artă, călătorii în scopul cunoașterii artei). Din înțelegerea esenței și premiselor pasiunii pentru artă decurge în același fel relația ei necesară cu impresionismul.

A demonstra în detaliu această relație dintre arta plastică și concepția despre lume ar fi însă nu sarcina istoricului de artă, ci sarcina ce-i revine pentru viitor istoricului comparatist al culturii. Istoricul de artă nu se poate însă sustrage

Scanned with OKEN Scanner

colaborării la cercetarea acestei probleme, chiar și numai pentru faptul că rezolvarea ei îl interesează mult prea mult pentru a putea sta deoparte, așteptînd desfășurarea și încheierea cercetărilor altora privitoare la această problemă. Toate domeniile neartistice ale culturii amintite mai înainte „— stat, religie, știință —" se insinuează necontenit în istoria artei, dînd operei de artă impulsul exterior și furnizîndu-i conținutul. Este însă clar că istoricul de artă va putea aprecia just motivul concret și interpretarea lui într-o operă de artă anumită abia din momentul în care a ajuns să înțeleagă în ce mod voința care a impulsionat alegerea acelui motiv este identică cu voința care a dat contur și culoare figurii respective. Cu alte cuvinte: iconografia, cultivată în prezent în sine și în mod atît de unilateral în cadrul cercetării artei, își va dobîndi adevărata ei valoare pentru istoria artei abia atunci cînd va fi stabilită concordanța ei lăuntrică cu aspectul exterior, accesibil simțurilor, al operei de artă, ca formă și culoare în plan și în spațiu. [22] Este acum posibil și necesar să înțelegem că stilul unei opere de artă și „motivul" ei sînt manifestări ale aceleiași voințe.

„Cultul faptelor izolate" este astfel înlocuit pe toată linia cu o examinare care pătrunde în interiorul lucrurilor și descoperă aici corelații pline de semnificații. Lumea opacă, plumburie, a realităților cultural-istorice și îndeosebi a celor artistice începe, în lumina acestor teorii, să devină transparentă, își dezvăluie structura ei interioară.

Probleme ale unei dinamici istorice a artei

Spunînd mai înainte „pe toată linia", am anticipat lucruri ce trebuie încă demonstrate. Căci, dacă aceste teorii ne permit în principiu să înțelegem ce forme de artă și ce concepții despre lume (în sens mai restrîns), ce forme de artă și de știință, religie, drept etc. se leagă *stilistic* între ele și ce tip de cromatică, de exemplu, corespunde în mod

Scanned with OKEN Scanner

obiectiv unui anumit tip de organizare formală, de „compoziție" — *un lucru* nu-l înțelegem încă: succesiunea istorică a „orientărilor" voinței de artă. *Trebuiau*, oare, orientările voinței de artă să se succeadă în felul în care ele s-au succedat efectiv în cursul istoriei? Există în desfășurarea istoriei, sau măcar pentru anumite perioade ale ei, o orientare unitară, o tendință internă, o necesitate lăuntrică inteligibilă? [23] Nu este oare direcția efectivă în care s-a produs evoluția doar rezultanta unor componente care acționează toate orbește?

Abia punîndu-ne asemenea întrebări, intrăm în domeniul problemelor propriu-zise ale *istoriei* artei — deci al problemelor care se ocupă de un *proces* în desfășurare —, dar totodată depășim istoria pur empirică a artei. Deocamdată ea poate doar constata evoluția istorică așa cum a fost, succesiunea stilurilor și poate în orice caz stabili, dincolo de aceasta, o anumită ordine și articulare în succesiunea reală a lucrurilor. Ea poate, de exemplu, stabili că, într-un anumit spațiu istoric (de exemplu sfera de cultură a „popoarelor mediteraneene") și de-a lungul unei anumite perioade istorice (de la egipteni și babilonieni la greci, romani și, trecînd prin „evul mediu", la „epoca modernă") arta se mișcă dinspre un unghi de vedere esențialmente „apropiat" spre un mod de a privi „de la distanță". Această foarte sumară ordine în care s-au desfășurat lucrurile poate fi încă — întotdeauna pe baza observațiilor empirice făcute asupra materialului istoric — corectată sau nuanțată. Riegl însuși a întreprins diferite încercări în această direcție, cea mai completă fiind cea făcută în *Spätrömische Kunstindustrie* [24].

Toate aceste constatări nu ne ajută însă să *înțelegem* acest proces real și ordinea ce poate fi detectată în cadrul lui.

Trebuie, oare, neapărat ca stilul „haptic" să devină un stil „optic" sau, în principiu, s-ar putea întîmpla și contrariul? Trebuie, oare, ca un stadiu inițial, de exemplu o concepție „haptică" despre

Scanned with OKEN Scanner

artă, să determine *de la sine*, prin propria-i dinamică, o evoluție anumită?

Acestea nu mai sînt întrebări pe marginea unor constatări pur empirice, ci probleme ale unei *teorii a mișcărilor esențialmente necesare ale „voinței de artă“* și, dincolo de ea, ale „spiritului obiectiv“, probleme ale unei *dinamici* [25] *istorice a artei*, ale unei discipline ce ține de teoria istoriei.

Părerea lui Riegl este că există pe plan istoric asemenea desfășurări care-și au temeiul în însăși natura lucrurilor. El vorbește despre „destinul intern“ care, în opoziție cu impulsuri exterioare, împinge arta unei epoci înainte, într-o direcție bine definită. În arta „neînsufletită“ romană tîrzie el găsește, „în însăși natura ei (!) expresia necesară a unui mare și inexorabil destin, predeterminat, al artei grecești *încă de la începuturile ei*“ (KI 130). Riegl a încercat apoi să demonstreze, de pildă, că unei concepții optice trebuie întotdeauna, în mod esențialmente necesar, să-i precadă o concepție haptică (St. Fr. 11). Și tot în același sens — anume ca o încercare de a detecta mișcările esențialmente necesare ale voinței de artă — trebuie înțeles ce spune el în alt loc (St. Fr. 43): „Orice simbol religios este predestinat să devină, în decursul timpului, un motiv precumpănitor sau pur și decorativ, în măsura în care are calitățile necesare pentru aceasta“. Predestinarea este aici doar o tendință ce poate fi detectată pe baza cunoașterii esenței unui simbol religios sau a structurii acelor contexte sociale și spirituale în cadrul cărora există simboluri religioase. Numai în măsura în care poate fi recunoscută existența unor astfel de mișcări nemijlocit perceptibile, au sens afirmații de felul celei ce urmează: „S-ar putea, exclusiv pe baza observațiilor făcute asupra artei de la începutul epocii imperiale, construi *a priori* caracterul perioadei împăraților Constantin și Teodosiu“ (KI 126) [26].

Riegl nu a omis faptul că există întotdeauna fenomene izolate care nu se subordonează acestei teorii privitoare la cursul istoriei și care nu se

Scanned with OKEN Scanner

situează, în cadrul perioadelor constante ale evoluției construite în acest mod, pe locul ce le-ar reveni potrivit însușirilor pe care le au. Cupa de la Vafio, de exemplu, sau corul bisericii franciscane din Salzburg sînt astfel de forme artistice (57 și 118) care anticipează voința de artă a unor epoci mult mai tîrzii. Problema „anticipărilor" sau a „anacronismelor" în istoria artei l-a preocupat pe Riegl încă de timpuriu, rezultatul acestei preocupări fiind, alături de teoria schițată mai înainte, o altă teorie (87 și urm. și „Zur spätrömischen Porträtskulptur" 255). Există în firea omului din capul locului două orientări „primordiale" ale voinței de artă: una „plastic-obiectivă" și una „optic-subiectivă". În sfera culturală mediteraneană exponenții primei sînt la început „orientalii", ai celei de a doua „indogermanii" (grecii); mai tîrziu, italienii preiau „rolul" grecilor, iar grecii „orientalizați" pe cel al orientalilor; în evoluția Occidentului romanii întruchipează în artă principiul „plastic", germanii pe cel „optic". „Oricare dintre ele, urmărit în mod unilateral, duce în mod necesar la sterilitate și stagnare; întrepătrunzîndu-se, chiar dacă adesea în opoziție una cu alta, ele au determinat dezvoltarea rodnică de pînă astăzi". (59) Întrucît însă posibilitatea unor asemenea întrepătrunderi depinde în mare măsură de factori istorici reali (deplasări ale popoarelor pentru care sînt caracteristice aceste orientări artistice, ca, de exemplu, „intrarea popoarelor italiene în mersul evoluției" etc.), în desfășurarea mai înainte atît de inexorabilă a istoriei intervine cîte un moment întîmplător, care este într-adevăr capabil să explice „anticipațiile", dar care anulează din nou necesitatea internă a evoluției care părea a fi un fapt bine stabilit. În timp ce mai înainte „artei haptice" părea că trebuie să-i urmeze „de la sine", adică dintr-o „contradicție" [27] existentă în ea însăși, dintr-o tensiune *internă* și dintr-o dinamică proprie, o artă din ce în ce mai „optică", acum se afirmă hotărît: „Arta greacă s-a constituit nu prin simpla dezvoltare

Scanned with OKEN Scanner

în continuare a vechii arte orientale, ci prin opoziția în care s-a aflat dintru început cu arta orientală veche" (87). „Opoziția, impulsul determinat, sînt transferate dinăuntru în afară" (79 și urm.).

Deși în ultimii ani ai vieții dominantă este la Riegl această a doua concepție, prima se manifestă și ea în continuare. Poate că lupta latentă dintre aceste două teorii ar fi dus la o a treia soluție a problemei. Riegl nu a mai ajuns să o elaboreze.

Dimensiunile și locul istoric al ideilor lui Riegl

Edificiul ideilor lui Riegl, pe care l-am străbătut în grabă urmînd axa lui principală, este deci cu mult mai cuprinzător decît ar părea la o examinare superficială. În afară de strălucitele lucrări privitoare la știința și istoria comparatistă, empirică, a artei, care culminează cu o nouă teorie a stilurilor și a istoriei stilurilor, acest edificiu cuprinde disciplinele teoretice cu totul noi — la vremea lui — ale unei tipologii a orientărilor esențialmente posibile ale voinței de artă și ale unei cinematici istorice a artei, cel puțin într-o formă incipientă. Se adaugă la acestea o sociologie evoluată a artei[28] și încercări de elaborare a unei estetici proprii, foarte originale[29]. Ne aflăm, virtualmente, în fața planului celui mai amplu de constituire a unui sistem al științelor artei existent pînă astăzi.

Fundamentul invizibil al tuturor acestor lucrări îl constituie în sfîrșit o teorie a artei plastice — „a elementului artistic în opera de artă" — și a genurilor artei: sînt fragmentele pe care Riegl nu le-a adunat într-un ansamblu coerent ale unei „științe generale a artei". Riegl face deosebirea (31) între „arta superioară" și cea pur ornamentală. El distinge mai apoi patru domenii ale artei plastice și anume, în afară de arhitectură, pictură și sculptură, un al patrulea egal ca importanță — ceea ce nu poate să nu

Scanned with OKEN Scanner

pară paradoxal din punctul de vedere materialist — „meșteșugurile artistice“ (în loc de „meșteșuguri artistice“ care au astăzi în genere un sens opus „artei superioare“, vom prefera să folosim, împreună cu Coellen[30] termenul de „ornamentică“). Riegl nu ne oferă o teorie riguroasă a „esenței“ și a relațiilor dintre aceste genuri ale artei, ci doar o ierarhizare a lor (KI 19, vezi și St. Fr. 3). Această ierarhizare se întemeiază la rîndul ei pe o definire a esenței artei, potrivit căreia „elementul eminamente artistic în opera de artă“ este „manifestarea ei ca formă și culoare în plan și în spațiu“ (KI 6 și 229, Ges. Aufs. 64). Este vorba aici înainte de toate de o delimitare a „stratului“ în care se află „elementul eminamente artistic“ și de constatarea faptului că operele de artă conțin și straturi neartistice care devin părți integrante ale operei de artă numai prin contopirea lor cu acel strat ce reprezintă miezul ei artistic. Și aceasta este o poziție a lui Riegl foarte controversată și greșit înțeleasă.

Este necesar acum să punem în discuție „strălucitele părți slabe“ ale edificiului construit de Riegl, întrucît de cunoașterea lor depinde ducerea mai departe a construcției sale.

Dintre ideile fundamentale ale lui Riegl, luate în parte, multe au devenit un bun comun. La aceasta a contribuit în bună măsură Oswald Spengler care — mergînd în unele privințe direct pe urmele lui — a popularizat și simplificat idei existente cu douăzeci de ani în urmă în opera lui Riegl. Se uită de aceea prea lesne la cîte false ipoteze a fost nevoie să se renunțe pentru a se ajunge la această poziție. Trebuiau să fie abandonate, ca să nu amintim decît ce era mai important:

1. părerea că arta nu este o modalitate de expresie autonomă, ireductibilă, de neînlocuit, ci un epifenomen;

2. concepția care vede în indivizi elementul primordial, singurul real și în grupuri doar

Scanned with OKEN Scanner

însumări, adiționări ale unor indivizi, și potrivit căreia structurile spirituale colective care au la bază grupuri nu sînt de aceea *realia*, ci doar *nomina*[31];

3. în special ideea unității și imuabilității naturii umane și a rațiunii umane. Este de aceea cu totul greșit să se afirme că între Riegl și Kant există vreo relație. După Kant rațiunea este o constantă imuabilă pe plan istoric — ceea ce, aplicat la artă, ar corespunde unui punct de vedere depășit încă *înainte* de Riegl. Riegl consideră că, de-a lungul mutațiilor, spiritul este supus unei transformări reale, unei transformări a însăși structurii sale. Modificările orientării voinței de artă, acceptate de la Riegl încoace în istoria artei, constituie cu totul altceva decît aplicarea unei voințe de artă constante la „probleme" ce-i sînt puse din afară[32]. În genere de altfel, ideile lui Riegl se comportă față de toate ideile ce țin organic de kantianism ca focul cu apa. Eșecul eminentelor încercări de interpretare a concepției lui Riegl, făcute de Panofsky și de Mannheim, dovedește limpede acest lucru. Cu totul lipsită de perspectivă și contrară spiritului teoriilor lui Riegl este încercarea de a îmbina concepțiile lui Riegl cu teoriile lui Rickert și Windelband despre esența istoriei;

4. concepția potrivit căreia artistul imită sau „stilizează" o natură ce nu-și schimbă în sine identitatea. În felul acesta este radical extirpată contradicția dintre arta asemănătoare naturii și arta care o deformează (naturalism și idealism, cele două rădăcini ale stilului la Wölfflin)[33]. La această poziție Riegl însuși a ajuns abia relativ tîrziu (vezi „Die Pflanze in der bildenden Kunst" / „Planta în arta plastică" /, 1898, p. 21 din *Gcs. Aufs.* și KI 394, nota 2);

5. teza, potrivit căreia întreaga desfășurare a istoriei este doar rezultanta unor forțe individuale ce acționează orbește, o rețea de fire cauzale izolate. Pe plan istoric, ea este echivalentul concepției false, respinse în punctul 2, despre structura societății. Ea este înlocuită de

Scanned with OKEN Scanner

ideea că există totalități autentice de procese istorice și mișcări proprii, pline de sens, ale spiritului, care pot fi întîrziate, împiedicate, accelerate, deformate sau frînte de evenimentele și constelațiile istoriei reale, dar care nu pot fi produse sau atinse în esența lor de acestea[34].

Renunțarea la aceste concepții s-a produs pe un front larg abia începînd din anul 1918. Edificiul lui Riegl, a cărui construcție îndrăzneață se sprijinea inițial doar pe cîteva temeiuri subțiratice — dar, cum se dovedește astăzi, solide —, a fost puternic fundamentat mai apoi de celelalte științe[35]. El și-a pierdut caracterul fantastic pe care-l avea la nivelul deceniilor al nouălea și al zecelea ale secolului trecut și începe acum să devină „de la sine înțeles".

A fost necesar pentru aceasta să fie învinsă înainte de toate teama adînc înrădăcinată în științele istorice — cu începere de la mijlocul secolului trecut — față de teorie și să fie depășit „cultul pentru faptele particulare" ce decurge din această teamă față de teorie. La începuturile activității lui Riegl situația era din nou cea pe care Goethe o descrisese în 1819, în legătură cu un alt domeniu, în felul următor: „Chiar și numai o brumă de teorie stîrnea teamă; de mai mult de un secol, lumea fugea de ea ca de un strigoi, aruncîndu-se astfel pînă la urmă, cu experiența fragmentară pe care o avea, în brațele celor mai stupide concepții". Convingerea că teoria este, și în științele istorice, țelul suprem al muncii științifice și-a făcut din nou, după Hegel și Wilhelm von Humboldt, pentru prima dată loc în istoria artei datorită lui Riegl.

Aproape toate ideile lui Riegl și-au făcut apariția foarte de timpuriu, de fapt din momentul în care el a început să lucreze. Întregul Riegl de mai tîrziu este cuprins potențial în raportul din 1890 despre „ornamentica neozeelandeză", care anticipează chintesența *Problemelor stilului (Stilfragen)*. Ce s-a schimbat cu timpul este — nu pot aici decît să semnalez acest lucru —, în

Scanned with OKEN Scanner

afară de unele idei parțiale, doar coloratura substratului teoretic mai general, a „concepției despre lume“ în care sînt încastrate aceste idei. În prima perioadă, pînă în anul 1897 — anul acesta reprezintă biografic (numirea lui Riegl ca profesor titular) și obiectiv o cezură netă[36] — poziția fundamentală este încă mai mult sau mai puțin cea a „școlii istorice“. În perioada dintre 1898—1900/1901, cînd lucrul la opera sa principală, *Spätrömische Kunstindustrie* înseamnă o cotitură profundă, poziția lui Riegl capătă o coloratură „naturalistă“. Opera cea mai de seamă a acestei a doua perioade este grandioasa *Formengrammatik der bildenden Künste (Gramatica formelor artelor plastice)* (1898), nepublicată atunci.

În ultimii ani, după 1901, se afirmă treptat o nouă atitudine fundamentală care poate fi foarte sumar caracterizată prin formula „idealism obiectiv“[37]. Prin aceasta Riegl se situează pe linia istorică a lui Goethe, Hegel, Humboldt, (Comte), Dilthey. Dar și acest „idealism obiectiv“ are o puternică coloratură naturalistă. Este tipic pentru Riegl faptul că folosește pînă la capăt expresii ca „lege a naturii“, „cauză“ etc., cînd de fapt se referă la „principii ale structurii“ și la relații dintre parte și întreg; este ceea ce face ideile sale atît de greu de înțeles. Riegl s-a declarat el însuși cu mîndrie „pozitivist“ în sensul cel mai larg al cuvîntului și — ca și Dilthey — a respins metafizica.

Acești termeni care clasifică prea mult și lămuresc prea puțin nu pot decît semnala existența unor deosebiri obiective pe care le poate evidenția de pildă comparația dintre „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ („Istorie a artei și istorie universală“) (1898) și „Eine neue Kunstgeschichte“ („O nouă istorie a artei“) (1902) sau dintre „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“ („Starea de spirit — conținut al artei moderne“) (1899) și „Der moderne Denkmalkultus“ („Cultul modern al monumentelor“) (1903), lucrări care tratează de fiecare dată teme similare.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

* Apărut sub titlul „Die Quintessenz der Lehren Riegls. Einleitung zu den gesammelten Aufsätzen A. Riegls". („Chintesența teoriilor lui Riegl. Introducere la culegerea de studii ale lui A. Riegl") în Filser-Verlag, Viena 1929. Inclus în *Kunst und Wahrheit*, 1978 Mäander Kunstverlag, p. 32—48.

1 Cifrele fără alt adaos trimit la pagini din culegerea de studii ale lui Riegl; adaosurile KI și St.Fr. se referă la operele lui Riegl: *Die spätrömische Kunstindustrie (Meșteșugurile de artă în epoca romană tîrzie)* și *Stilfragen (Probleme ale stilului)*.

2 Căutarea și urmărirea unor astfel de serii genetice, respectiv construirea unor „modele" ideale ale unor asemenea serii, este tema fundamentală a primei opere importante a lui Riegl, *Stilfragen* (1893). Prin stabilirea unor astfel de serii se ajunge la un concept nou, special, a ceea ce este „mai devreme" sau „mai tîrziu", concept care nu are nimic de-a face cu cel cronologic, ci se referă la poziția relativă a formelor în cadrul acestor serii genetice. Dintre două forme cea cronologic mai tîrzie poate să fie anterioară genetic și invers (Vezi, în legătură cu aceasta, Kurt Lewin, *Der Begriff der Genese in Physik und Biologie (Conceptul de geneză în fizică și biologie), mutatis mutandis*.

3 Urmărirea primei întrebări duce la problema genezei „formelor originale" sau a „motivelor originare" artistice. Vezi, în această privință, *Stilfragen*, **passim**.

4 A. L. Plehn, în: Die Gegenwart, LXII (1902), p. 280. Cea mai veche apreciere și interpretare a teoriilor lui Riegl, ce poate fi citită cu folos și astăzi.

5 Ludwig Coellen, *Die Methode der Kunstgeschichte (Metoda istoriei artei)*, 1924.

6 Despre conceptul de contingență, extrem de important și pentru științele spiritului, vezi A. Meyer, *Logik der Morphologie (Logica morfologiei)*, 1926, p. 156 și urm. și bibliografia indicată acolo.

7 Aceste idei sînt, firește, valabile și pentru opere de artă care nu reproduc obiecte din natură.

8 Prin „flogiston" se înțelegea, în chimia mai veche, un element ipotetic conținut în materiile combustibile, care se separă de ele în orice proces de combustiune (n.tr.).

9 E. Panofsky, „Die Theorie des Kunstwollens" („Teoria voinței de artă"). În: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XIV (1924). Mannheim, „Zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation" („În legătură cu teoria interpretării concepției despre lume"), 1923. E. Wind, în: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XVIII (1924).

10 K. Lewin, „Vorsatz, Wille und Bedürfnis" („Proiect, voință și necesitate"), în *Psychologische Forschung*, vol. 7 1927).

Scanned with OKEN Scanner

11 Putem foarte uşor delimita conceptul *istoric* de stil, introdus mai înainte, de cîteva alte sensuri ale cuvîntului „stil" şi neutraliza astfel efectul acestor foarte dăunătoare confuzii.

12 Alfred Vierkandt, *Gesellschaftslehre (Teoria societăţii)*, 1935, p. 343.

13 M. Wertheimer, „Über Gestalttheorie" („Despre teoria configuraţiei formale"). I. In: *Psychologische Forschung*, vol. 1 (1921).

14 Atunci cînd se subliniază că noţiunea „voinţei de artă" implică respingerea teoriilor despre „inaptitudine" (nu, cum spune Panofsky, a teoriilor „necesităţii"), spunem acelaşi lucru, anume că fiecare stil îşi are propriile sale criterii despre bun-rău, perfect-imperfect, frumos-urît. Trebuie însă spus că acest lucru este adesea răstălmăcit în sensul că teoria lui Riegl nu recunoaşte sau nici nu poate recunoaşte vreun fel de diferenţe calitative între *operele de artă*. Just este însă doar faptul că, după părerea lui, nu există diferenţe calitative între *„stiluri"*, nu există stiluri „rele" şi, privite istoric, stiluri decadente.

15 Şi asupra spaţiului numai în măsura în care lucrurile înseşi se desfăşoară în spaţiu. Pe acest fapt se întemeiază deosebirea pe care o face Riegl între spaţiu corporal şi spaţiu liber. Vezi KI 262 şi îndeosebi *Das holländische Gruppenporträt (Portretul de grup olandez)*.

16 Vezi, în legătură cu aceasta, E. Hollands, „Nature and Spirit". In: *Symposion*, 1, caietul 2 (1926).

17 „Haptic" înseamnă perceptibil pe cale tactilă (n.tr.).

18 La Riegl ele sînt în majoritatea cazurilor posibilităţi polare, *perechi* de concepte, care nu trebuie neapărat să fie antitetice. În legătură cu preferinţa epocii trecute pentru gîndirea în antiteze, vezi observaţiile lui Kurt Lewin în: „Idee und Aufgabe der vergleichenden Wissenschaftslehre" („Idee şi misiune a teoriei comparatiste a ştiinţelor"). *Symposion*, 1921, 1.

19 Vezi importantul pasaj din „Über antike und moderne Kunstfreunde" („Despre prieteni ai artei din antichitate şi din epoca modernă"), în *Gesammelte Aufsätze*, 1929, p. 202. Ca atitudini fizice preferate apar aici percepţia „haptică" şi cea „optică".

20 În orice caz fenomene ce ţin de aceeaşi esenţă apar de *cele mai multe ori* simultan, dar aceasta nu înseamnă că lucrurile trebuie să se petreacă *întotdeauna* aşa. Factori istorici reali pot provoca mutaţii, astfel că, de exemplu, pictura ce ţine în esenţă de un anumit tip de sculptură poate apărea mai tîrziu sau mai devreme decît sculptura respectivă. Vezi în această privinţă KI 369.

21 *Gesammelte Aufsätze*, p. 202 şi urm. Un alt exemplu este relaţia dintre portretul de grup şi structura socială a „corporaţiilor". Vezi *Das holländische Gruppenporträt*, p. 72.

22 „Naturwerk und Kunstwerk" („Operă a naturii şi operă de artă") în: *Gesammelte Aufsätze*, 63 şi urm., KI 229. Apoi cerinţa categorică — astăzi deosebit de

Scanned with OKEN Scanner

actuală — de a se face o deosebire clară (în sensul lui Riegl) între iconografie și știința artei, KI 394, obs. 2. O altă versiune a aceleiași idei în „Cupa de la Vafio", *Gesammelte Aufsätze* 74. Vezi și pasajul despre ornament și simbol, St. Fr. 31.

23 Și aici lucrurile se leagă de teoria „gestaltistă".

24 Pe lîngă aceasta, Riegl cunoaște alte desfășurări („evoluții") închise în sine. Așa vede el, de exemplu, arta preistorică acvitaniană. Aici „este, pare-se, vorba de o *evoluție izolată*, izolată cel puțin față de arta mediteraneană de mai tîrziu (St. Fr.18). Alte asemenea evoluții izolate sînt pentru Riegl arta popoarelor de cultură din America și cea a polinezienilor. De asemenea, evident, arta indiană veche și arta chineză înainte de contactul lor cu arta mediteraneană în timpul elenismului; în această privință nu cunosc pasaje care să ateste această interpretare, dar ea decurge în mod necesar din ideile amintite mai sus ale lui Riegl.

25 Mai precis ar fi: cinematică istorică. Expresia „dinamică istorică" ar rămîne atunci disponibilă — potrivit sensului ei literal — pentru „teoria forțelor istorice".

26 Alte exemple de asemenea mișcări ale artei ce-și au dinamica proprie sînt: Concepția optică tocește, prin disproporțiile produse de racursiurile optice, simțul pentru proporții; există deci în însăși această concepție optică tendința spre proporții disarmonice (KI 123, vezi și *Gesammelte Aufsätze* 129). Din „emanciparea" spațiului liber și implicit a culorilor spațiale decurge o diferențiere a cromatismului. Sau mai puțin clar: „Un portret de grup nu putea apărea înainte de a se fi dezvoltat portretul individual" (*Gruppenporträt* 75). Este de altfel indiferent dacă aceste afirmații sînt obiectiv juste (ultima nu este în mod sigur); chiar și acolo unde ele nu se pot susține, consemnăm totuși abandonarea empirismului pur și orientarea spre ceea ce unii numesc astăzi „contemplarea esenței" („Wesensschau").

27 O asemenea contradicție internă îi apare artistului — în măsura în care îi devine conștientă — ca o „problemă" (vezi Edgar Wind, *op. cit.*).

28 Ea este formulată pentru prima oară într-o scriere din prima perioadă: *Volkskunst, Hausfleiss und Kunstindustrie (Artă populară, ocupații casnice și meșteșuguri artistice)*, 1894. Vezi și KI 314.

29 Cele mai importante eseuri în legătură cu aceasta sînt: „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst" (1899) 31; KI 90; „Naturwerk und Kunstwerk" (1901), passim; „Eine objektive Ästhetik" (1902); „Der moderne Denkmalkultus" (1903), passim.

30 Vezi, în legătură cu aceasta, Ludwig Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst (Stilul în arta plastică)* 1920, p. 177.

31 „*Realia*": noțiuni generale considerate a avea o existență reală; „*nomina*": în concepția nominaliștilor, termeni

Scanned with OKEN Scanner

comuni desemnînd lucruri individuale accesibile experienței, percepției imediate. Nominaliștii considerau că științele nu au ca obiect noțiunile universale (*„universalia"*) care nu sînt decît denumiri generice ce subsumează lucrurile individuale, considerate a fi singurele substanțe adevărate, „primordiale".

32 Parafrazez aici afirmații ale lui Max Scheler din: *Die Wissensformen und die Gesellschaft (Formele de cunoaștere și societatea)*, 1926.

33 Panofsky, *op. cit.* și îndeosebi observațiile fine și penetrante ale lui Coellen, *Methode*, p. 20 și urm.

34 Vezi și în această privință M. Scheler, *op. cit.*

35 Rostul numeroaselor trimiteri la scrieri din afara domeniului istoriei artei este tocmai de a demonstra acest lucru.

36 Cele mai importante date biografice sînt: Născut în 1858, urmează mai întîi dreptul, apoi filosofia și istoria universală, după care se orientează spre istoria artei și în 1883 intră în Institutul pentru cercetarea istorică austriacă (Institut für österreichische Geschichtsforschung). Din 1886 lucrează onorific la Muzeul austriac de artă și meșteșuguri artistice (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie), între 1887 și 1897 conduce secția de arte textile, succedîndu-i lui Wickhoff. Din 1889 este docent universitar, în 1895 profesor extraordinar, în 1897 profesor titular al Universității din Viena. Moare în 1905. Vezi și bibliografia și necrologul publicate de Max Dvořák în „Mitteilungen der Zentral-Kommission („Comunicări ale Comisiei centrale") 1905.

37 Această expresie este înțeleasă aproximativ în sensul circumscris de E. Rothacker în: *System und Logik der Geistesvissenschaften (Sistem și logică în științele spiritului)* (1926).

Scanned with OKEN Scanner

DRUMURI NOI ÎN ISTORIA ARTEI *

Problematica

Esențial ni se pare a fi în această privință faptul că, din 1925 încoace, s-a înțeles într-o măsură tot mai mare că istoria artei nu are doar misiunea de a cerceta și de a prezenta evenimente din trecut, că opera de artă nu este doar o „sursă", o treaptă a evoluției, și că o misiune nu mai puțin importantă, istorică, a istoriei artei este reactualizarea operelor de artă, fiecare dintre ele fiind în mic o întreagă lume[1]. Această reactualizare se realizează în procesul interpretării operelor de artă, interpretare care nu este doar o tălmăcire ideatică, ci o transmutație a intuițiilor, mai întîi la interpret, apoi la privitor. Procesual este vorba aici de o „viziune structurată", efectul ei fiind „resurecția strămoșilor". Interpretarea marilor opere de artă ale trecutului este o sarcină primordială a istoriei artei, un scop în sine și nu doar un mijloc în vederea unui alt scop mai înalt; ea este totodată premisa esențială a unei cunoașteri mai adînci a procesului istoric. Fundamentarea cea mai profundă a acestei teze — care dă expresie unui principiu al istoriei artei — o constituie faptul că necesitatea operei de artă stă în ea însăși, este de ordin spiritual, structural, deosebindu-se principial de necesitatea istorică, prin intermediul căreia opera de artă este înțeleasă ca o rezultantă necesară

Scanned with OKEN Scanner

a întrețeserii complicate a „factorilor" istorici (printre care și „înzestrarea artistului", nereductibilă istoric). Înțelegerea acestei situații se răspîndește tot mai mult[2].

O dovedește practic numărul crescînd de publicații care au ca obiect explicarea unei anumite opere de artă. Nu au lipsit nici în trecut asemenea publicații. Acum însă, numărul acestui gen de monografii nu numai că sporește continuu — astfel de monografii constituie o mulțime de cărți de artă care se adresează „publicului mai larg", ca, de exemplu, seria editată de C. G. Heise, „Der Kunstbrief" —, dar au apărut și interpretări de o calitate care depășește tot ce s-a realizat pînă în prezent. Așa este — pentru a da numai un exemplu — interpretarea plafonului pictat de Tiepolo în casa scării palatului rezidențial din Würzburg, datorată lui Theodor Hetzer. Acest mod de prezentare este mai lesne accesibil publicului, pentru că presupune mai puține cunoștințe istorice, pentru că satisface dorința publicului de a i se deschide „căi de înțelegere" a operelor de artă și întinde o *aurea catena*[3] între creatorul operei, interpretul ei și cel ce o receptează [4]. De altfel în acest domeniu, comparînd diferitele interpretări, progresul „științei" artei ne apare incontestabil.

În ce mă privește, acest mod de a vedea lucrurile mi se pare a avea o semnificație încă mai adîncă pentru omul modern. El nu țintește, ca studiul evenimentelor care s-au petrecut cîndva, doar spre *trecut* — în care, cum spune Baader, este o nefericire să te afunzi cu totul —, ci prin el opera de artă dobîndește un *prezent* atemporal, tonic pentru omul ce accede la acest prezent.

Ar fi însă greșit ca această atitudine mai nouă să fie contrapusă celei mai vechi — istorice. Interpretarea operelor de artă presupune istorie — căci operei de artă nu trebuie să i se smulgă rădăcinile istorice —, dar o istorie a artei mai profundă nu se poate dezvolta decît

Scanned with OKEN Scanner

pe baza interpretărilor penetrante ale operelor de artă esențiale.

Apare acum și un al treilea moment atemporal de referință: *viitorul*. Înțelegem astăzi că opera de artă nu este doar produsul unui eveniment din trecut, nu este doar un prezent atemporal de sine stătător, ci că ea poartă în sine' dincolo de aceasta, germeni ai viitorului[5]. Marile opere de artă au adesea o funcție profetică. A pune în lumină acești germeni ai viitorului este o a treia, foarte însemnată misiune a istoriei artei: sarcina ei „maieutică" în slujba obștei. Acest mod de a vedea lucrurile și metodele ce-i corespund sînt abia pe cale de a se dezvolta.

Opera de artă

În ceea ce privește opera de artă, cea mai fertilă cotitură a efortului de cunoaștere mi se pare a consta în faptul că aceasta nu mai este socotită doar ca mod de exprimare a artistului ce a creat-o — cum de altfel este —, iar misiunea artistului nu mai este considerată doar o „problemă a formei". Aceste interpretări sînt unilaterale și subiective și au și început să se demodeze. Se înțelege mai bine că opera de artă se naște din scînteia electrică ce se produce între polul subiectiv, individual — artistul — și cel obiectiv — colectiv — comanda (care nu trebuie neapărat să fie o comandă exprimată în cuvinte). Sarcinile artei nu țin cîtuși de puțin doar de istoria culturii, de istoria socială, de cea a religiei sau de istoria politică, ci fac parte integrantă din însăși istoria artei. Ele sînt istorie a artei — chiar și atunci cînd ea este înțeleasă în sensul ei cel mai riguros, postulat de B. Croce —, pentru că realizarea artistică cea mai importantă apare, potrivit intuiției profunde a lui Theodor Haecker, atunci cînd înzestrarea artistică cea mai înaltă a unei epoci se întîlnește cu tema reală cea mai importantă [6].

Prin integrarea acestei problematici istoria artei este scoasă din turnul ei de fildeș și strîns

Scanned with OKEN Scanner

legată de istoria culturii, a societății, a religiei, de istoria politică. Multe fenomene, pe care istoria exclusivă a stilurilor nu le putea explica, se lămuresc acum. Comanda nu este doar o problemă materială; ea cere artistului să dea formă unei necesități spirituale a colectivității, ea nu este niciodată abstractă, ci, dimpotrivă, foarte concretă.

Pentru multe, ba chiar pentru cele mai multe epoci ale istoriei artei, cele mai mari teme ale vremii sînt întruchipate nu în opere de artă izolate, așa cum le întîlnim în „colecții": nu în tabloul izolat, în opera de grafică sau în sculptura de interior, ci în complexe cuprinzătoare de opere de artă (care ar trebui conceptual deosebite de așa-numita „operă de artă globală", în înțelesul ei mai restrîns). În asemenea complexe conducerea o are de cele mai multe ori arhitectura, care este forța ordonatoare a tuturor artelor, nu numai a artelor plastice, și care este foarte adesea ea însăși „artă figurativă". În aceste teme de ansamblu se integrează indisolubil o lume de imagini semnificativ rînduite — semnificativ și în cadrul spațial, căci sensul unei imagini este determinat în esență de locul pe care ea îl ocupă în spațiul arhitectonic. Relațiile dintre ele le examinează „iconologia", disciplină abia în curs de constituire, care integrează și concretizează cunoștințele abstracte, fragmentare, ale „iconografiei".

Sarcini de acest fel sînt date artei de către colectivitate. Situația în care artistul își propune el însuși, singur, tema de rezolvat este de dată mai recentă; este o situație primejdioasă, pentru că îl însingurează pe artist, îl împinge spre „*l'art pour l'art*" sau spre contradicțiile sterile ale sectelor artistice ezoterice.

Dacă înțelegem toate acestea, sîntem feriți de greșeala de a proiecta în trecut concepțiile și stările de lucru din secolele al XIX-lea și al XX-lea. Nu este oare deosebit de semnificativ faptul că gîndirea disjunctivă a epocii moderne și spiritul muzeal ce-i este corelativ dizolvă le-

Scanned with OKEN Scanner

gătura inițială dintre arte chiar și acolo unde ea există încă? O dovedește, practic, faptul că toate manualele de artă pe care le cunosc își organizează materia pe genuri ale artei, luînd atît de puțin în seamă problemele iconologiei și ale locului imaginilor, încît poți să răsfoiești multe volume de publicații și de cataloage muzeale fără să afli în ce context se afla inițial o operă de artă. Absurditatea acestui lucru va deveni curînd evidentă. Căci a cunoaște contextul este important nu numai pentru interpretare — cea mai bună interpretare constă adesea în a readuce opera de artă în locul ei originar —, ci în egală măsură pentru aprecierea realizării artistice. A nu mai ști „ce este la locul lui", a despărți sau a menține despărțite conținutul de formă este de altfel întotdeauna și un semn al eșecului artistic.

Ar fi însă și aici greșit să se contrapună în mod unilateral iconologia istoriei abstracte a stilurilor — ale cărei realizări trebuie pe deplin recunoscute, dar care, ca etapă istorică a științei noastre este încheiată.

Aceste gînduri nu sînt radical noi. Ele reactualizează de fapt mai multe moșteniri: cea a lui Burckhardt, care proiectase și începuse o istorie a artei axată pe problemele ce i-au fost puse artei, cea a lui Dvořàk, care întrevedea în contururi încă vagi o istorie a artei ca istorie a spiritului, și în primul rînd cea a lui Alois Riegl care, prin contopirea dorită a istoriei formale a artei cu iconologia, a lui „cum" cu „ce", credea a zări tărîmul visat al istoriei artei, în care el însuși nu putea încă păși. Împreună, ei au făcut ca istoria artei să treacă din faza ei abstractă într-una concretă, din faza idealistă într-o fază în sens mai profund realistă.

Cea mai adîncă fundamentare a acestei cotituri spirituale o va putea însă oferi abia o nouă teorie despre opera de artă: o teorie capabilă să arate în ce constă în esență mult invocata „unitate în diversitate" a operei de artă, cum, în ce fel, se explică faptul că anumite forme,

Scanned with OKEN Scanner

motive și „stiluri“ „se potrivesc“ cu anumite teme și probleme puse artei (aflîndu-se cu ele într-o afinitate electivă), cum se face că nu numai forma modifică tema și sensul, ci și că tema modifică forma [7], de ce o temă a lui Michelangelo ar fi în forma lui Watteau o caricatură, în aceeași măsură în care ar fi caricaturală o temă a lui Watteau în formele lui Michelangelo.

A fost probabil bine că astfel de probleme nu au fost abordate — în mod pur speculativ — încă din primul stadiu al cercetării istorice. Acum, după interpretarea atîtor opere de artă cu totul diferite între ele, aceste probleme se pot rezolva mai lesne pe baza unei experiențe incomparabil mai vaste.

Metodele

În ceea ce privește, în sfîrșit, metoda istoriei artei, înnoirea esențială o văd într-un procedeu utilizat adesea, dar încă puțin cunoscut. El își demonstrează valabilitatea prin înțelegerea atît a operelor individuale de artă cît și a unor epoci întregi. Iar „epoca“ este o noțiune fundamentală absolut indispensabilă oricărei gîndiri istorice, deci și din domeniul istoriei artei.

Istoria stilurilor putea pune laolaltă ca argumente pentru caracterizarea unei epoci numai acele opere de artă care sînt de același „stil“. Ea a nuanțat tot mai mult această noțiune de stil al epocii (ca, de exemplu, „barocul“), operînd diferențieri în funcție nu numai de stilul vremii, ci și de cel al generațiilor, de stilul peisagistic, de cel al unei individualități, deosebind și apoi reunind stilul de tinerețe și cel de bătrînețe și multe alte fațete ale stilului. (În modul cel mai genial a reușit să facă acest lucru Wilhelm Pinder.) Prin însăși natura ei, istoria stilurilor era totuși incapabilă să conceapă că în anumite împrejurări se pot dezvolta, din una și aceeași rădăcină, fenomene artistice de „stil“ cu totul diferit, chiar contradictoriu.

Metoda modernă încearcă însă, pornind de la puține antecedente — care apar cu claritate

Scanned with OKEN Scanner

în anumite „fenomene-cheie“ — să situeze cu pătrundere, ba chiar să le deriveze unele din altele, adesea cu un neașteptat succes, cît mai multe dintre fenomenele configurate pe plan istoric, de exemplu fenomenele aritistice esențiale ale unei epoci, chiar dacă sînt din punct de vedere stilistic foarte diferite între ele. (Procedeul acesta a fost uneori denumit „constructiv“, dar ar fi mai just să se vorbească despre o înțelegere „productivă“).

S-a reușit, de exemplu, să se deducă cu pătrundere dintr-o tendință premergătoare spre divizarea artelor — care s-a manifestat mai întîi prin fenomene frapante din domeniul arhitecturii și care făcea ca fiecare gen al artei să năzuiască a se elibera de orice amestec cu alte arte, a deveni cu totul „autonom“ — o uimitoare diversitate de mișcări artistice caracteristice și în parte contradictorii, care definesc în mod decisiv procesul artistic ce se desfășoară începînd din ultima parte a secolului al XVIII-lea pînă astăzi, să fie înțelese deci, pornind de la o unică rădăcină, multe fenomene esențiale.

Un alt exemplu: istoria stilurilor era incapabilă să explice de ce la o catedrală clasică (de tipul Reims) sculptura are aparent un cu totul alt caracter — apropiat de antichitate — decît arhitectura — extrem de îndepărtată de cea antică. Ea a recurs, pentru a explica acest fenomen, la explicații suplimentare dintre cele mai ciudate, întortochiate și contradictorii. Și în acest caz poate fi identificată o rădăcină spirituală comună prin care ambele fenomene — atît „contradicția“ cît și unitatea lor spirituală superioară — pot fi „înțelese dinăuntrul lor“.

Nu va fi niciodată posibil să se deducă o epocă dintr-o unică premisă, dintr-o unică „axiomă“; chiar numai încercarea de acest fel ar fi o siluire a procesului istoric în întreaga lui bogăție, impenetrabil în ultimă instanță. Vom avea de-a face mai întotdeauna cu o multitudine de „rădăcini“ (axiome), care se pot ele însele contrazice între ele. De altfel printr-un asemenea

Scanned with OKEN Scanner

procedeu nici nu se urmărește definirea sau „explicarea“ exhaustivă a unei epoci istorice. Procedînd în acest fel, conturăm, ca să spunem așa, de-a lungul unei epoci, un orizont al „cunoașterii“, descoperim anumite „puncte de fugă“ și „linii de fugă“ ale evenimentelor petrecute, înălțăm un „eșafodaj perspectival“ pentru epoca respectivă, căreia doar plenitudinea unicității și a ireductibilității, a elementului cu adevărat creator, îi poate da viabilitatea și diversitatea istorică.

Totuși abia pe această bază poate lua ființă ceea ce Alois Riegl întrezărea ca ideal metodologic: o autentică teorie istorică a unei epoci.

Am afirmat mai înainte că această metodă poate fi aplicată cu succes și operei de artă izolate și anume tocmai în problema genezei sale. Ne referim aici la forma definitivă, plenară și diferențiată, a operei de artă, plăsmuire și întruchipare a unei bogate calități originare, unitare, a unui „caracter vizual intuitiv“, care este de domeniul sentimentului, dar nu „sentiment“. El este ceea ce întrevede artistul în primul moment; el determină procesul creator — alegerea materialului și nu mai puțin alegerea formelor și motivelor corespunzătoare și a „temei“ ce-i este înrudită electiv. Prin „sarcina“ impusă pe măsura ei, această primă intuiție este dezvoltată pînă la suprema ei realizare. Forma operei de artă decurge, deci, din ceva încă lipsit de formă, pur calitativ (în interacțiune cu anumite „condiții“ exterioare).

Pe cît este însă de sigur că orice operă de artă tinde spre desăvîrșirea ei care, determinată de un anume caracter al întregului, dar și de o „normă“, este în acest sens necesară, tot atît de sigur este că o înțelegere realistă a procesului de creație nu va nesocoti faptul că în această lume „hibridă“ perfecțiunea este o stare, de care te poți apropia mai mult sau mai puțin, fără a o putea însă vreodată atinge pe deplin. În fiecare operă de artă, chiar în cea aparent „desăvîrșită“ stăruie de aceea un rest ireductibil, o

Scanned with OKEN Scanner

tensiune nerezolvată, o contradicție tainică (o „antinomie"). Și tocmai această contradicție tăinuită, acționînd adesea în inconștient, ar putea fi principiul determinant, „motorul" — și anume motorul „lăuntric" propriu-zis — al necontenitelor avataruri ale artei.

În viitor o autentică istorie a artei nu va mai fi posibilă fără luarea în considerație a acestui caracter contradictoriu (antinomic) al operei de artă, ca și al unei epoci întregi.

Aș vrea deci să cred că istoria artei a făcut în ultimii douăzeci și cinci de ani progrese însemnate — și anume într-o vreme în care s-a vorbit foarte mult despre „criza" ei (Cine nu înțelege încă acest lucru, nu se poate desprinde de situația ei de ieri.) Și iată că abia acum reușește să renunțe la acele concepții conjuncturale pe care le-am proiectat atîta vreme în trecut și în arta trecutului, în încercarea de a le înțelege.

Am vorbit despre șansele istoriei artei „așa cum le văd". Pericolul cel mai iminent care o pîndește constă în aceea că, prin noua ei extindere în multe direcții, ar putea pierde acel contact superior cu concretul, care a fost realizat în jurul anilor 1930 prin lucrările lui Pinder, Jantzen, Hetzer. Acest contact trebuie însă neapărat menținut pe noul plan al cunoașterii, altfel cîștigul în adevăr ce a început să fie obținut s-ar transforma în pierdere. Căci centrul vital al artei, care-i conferă temei și statornicie — și ei și istoriei artei — este concretul operei de artă.

NOTE

* Publicat în: Europa-Archiv 4 (1950). Inclus în *Kunst und Wahrheit*, 1978, Mäander Kunstverlag, Mittenwald, p. 26—31.

1 Această idee este formulată clar în studiul lui Herbert von Einem, „Aufgaben der Kunstgeschichte in

Scanned with OKEN Scanner

der Zukunft" („Problemele de viitor ale istoriei artei"), în: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* V (1936).

2 Această situaţie a fost clar expusă de Josef Nadler în: *Berichte und Informationen des Österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik*, Salzburg, 1948, nr. 107 şi 112.

3 „Lanţ de aur".

4 Ernesto Grassi descrie frumos această realizare a interpretului — „comunicarea a ceea ce este unic" — în „Das Problem des Erhabenen" („Problema sublimului"), în: *Geistige Überlieferung*. Das zweite Jahrbuch. Berlin 1942.

5 Aspectul acesta este foarte limpede formulat de G. Révész, în a sa *Einführung in die Musikpsychologie (Introducere în psihologia muzicii)*, Berna 1946, în capitolul (nepsihologic) „Originile muzicii".

6 Theodor Haecker, *Vergil, Vater des Abendlandes. (Virgiliu, Părinte al Occidentului)*, Leipzig 1931, 71 ff.

7 Situaţia ni se pare similară relaţiei dintre sunet şi semnificaţie în cuvînt. Vezi A. Sieberer, în: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse*, 1947, nr. 7, p. 35 şi urm. şi *Hefte (des Kunsthistorischen Semminars der Universität München)*, ed. de H. Sedlmayr, nr. 3 (München 1957).

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME ALE INTERPRETĂRII OPERELOR DE ARTĂ *

Printre problemele fundamentale ale istoriei științifice a artei, aceea a „interpretării" are o pondere deosebită. Devine tot mai clar că interpretarea corectă a operelor de artă luate în parte este premisa oricărei examinări de alt gen a operei de artă, că interpretarea stă la baza oricărei istorii autentice a artei. Dar nu numai atît. Problema aceasta îi interesează pe toți cei atrași de artă în mod nemijlocit, și nu din rațiuni științifice. Este vorba de însăși relația noastră cu operele de artă, astfel încît și în domeniul artei arhitectonice și plastice „interpretarea devine o problemă vitală a artei" (W. Furtwängler)[1].

Este de aceea astăzi deosebit de important ca practica interpretării, exersată cu atîta succes de istoricii de artă de frunte ai zilelor noastre, să fie pusă fără vreun compromis de acord cu teoria interpretării. A considera global asemenea probleme ca fiind probleme de metodă este o greșeală dintre cele mai fatale. Problemele de metodă sînt întotdeauna probleme ale drumului ce trebuie urmat. Dar ceea ce este mult mai important este faptul că problemele punctului de pornire și ale scopului ce trebuie atins (ale principiilor) au prioritate față de problemele drumului de urmat.

Scanned with OKEN Scanner

1. EXISTENȚA OPEREI DE ARTĂ

Operele de artă nu sînt o prezență statornică. Pentru a fi prezente, ele trebuie să fie actualizate, readuse mereu la viață.

Iată ce nu înțelege inteligența orientată spre obiectual.

Ea se lasă înșelată de faptul că trupurile operelor de artă (cel puțin ale celor ajunse pînă la noi) stau în fața noastră ca lemn, piatră, ca pînză pictată ori ca hîrtie desenată. Este adevărat că ele ne stau în față, dar nu ca opere de artă, ci cel mult ca obiecte fizice. Prezența lor adevărată și reală, cea în spirit, este supusă celor mai mari avataruri. Nu oricine este capabil, și nu în orice moment, să retrăiască, să reînvie o operă de artă. Și fiecare operă de artă le exclude, în momentul în care ne umple sufletul, pe toate celelalte. Este ca și cum, de fiecare dată, acestea nu ar mai exista (B. Croce).

Această retrezire la viață sau re-creare a operelor de artă (re-producerea lor) nu este altceva decît ceea ce știm că este în muzică interpretarea. Termenul acesta are însă, în uzul comun, un cu totul alt sens cînd îl folosim pentru muzică decît atunci cînd îl folosim pentru arta plastică.

„Interpretul" operei de artă muzicală este „artistul reproductiv", interpretarea lui este creație după creație, re-creație.

A interpreta o operă de arhitectură sau de artă plastică înseamnă însă, în opinia curentă, a explica vreun aspect al operei de artă „ce ne stă în față" — care nu are totuși nevoie să fie re-creată — a pune în lumină ceva ascuns, fie o „semnificație" (de exemplu aceea a *Melancoliei* lui Dürer), fie o formă (de exemplu interpretarea unei „compoziții") sau vreun alt element al operei respective.

Această părere este greșită. Ea este de fapt însăși piedica ce stă în calea unei relații vii a receptorului cu arta și totodată a progresului intern al științei noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Teoretic ea a fost de mult infirmată. Dar numai teoretic; în practică ea se manifestă în continuare.

În realitate, interpretarea operelor de artă plastică este, întocmai ca și a operelor muzicale — căci arta este *una* —, o re-creație, o re-producție.

Însuși procesul re-creării este — dacă îl privim ca proces de ordin spiritual — în esență același. Diferit este numai modul de transmitere a „interpretării". La operele de artă plastică această re-creare nu se produce „în realitate" — prin execuția, prin „jucarea" operei care este readusă în auz sau în fața ochilor fizici —, ci în spirit, pentru ochiul lăuntric, în interiorul spiritului celui care este capabil de această re-producere. Ea este transmisă nu prin execuția instrumentală sau vocală, ci prin *cuvînt* și de aici decurg nenumărate dificultăți și neînțelegeri, care fac ca interpretarea artei plastice să fie pîndită de atîtea primejdii.

De la început trebuie eliminată frecventa eroare, potrivit căreia această re-creare, despre care a fost vorba, ar fi o re-creare, o re-trăire a *procesului* de creație, în urma căruia a apărut opera de artă. Nu acest proces genetic trebuie re-produs, re-produs trebuie să fie numai produsul lui, *opera*.

Cum se poate înfăptui această resuscitare, care sînt condițiile și scopul ei, iată problema cardinală a oricărei interpretări, în măsura în care ea nu este doar o acțiune practică, ci este înțeleasă ca o problemă teoretică. În această privință vom avea de spus mai departe o serie de lucruri. Un lucru este însă sigur din capul locului: această resuscitare, această interpretare nu este doar produsul reflecției asupra operelor, nu este ceva adăugat obiectelor sau extras din ele prin gîndire, tot așa cum crearea operelor de artă nu este doar gîndire. Ea — această aducere la viață — se menține dimpotrivă în aceeași sferă ca și acest proces de creație, implică

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea întreagă — spirit, suflet, trup — a omului și poate fi cel mai bine definită ca o re-plăsmuire intuitivă.

„Re-producerea" nu are apoi nimic de-a face cu explicația sau deducția istorică. Nu vrem să spunem prin aceasta că pentru reactualizare nu ar fi deloc nevoie de cunoștințe istorice. Chiar pe plan pur intuitiv cele mai multe opere de artă plastică nu pot fi înțelese pe deplin fără a avea o idee despre cultul religios, despre instituțiile politice și sociale pentru care — în sensul lor exterior istoric — ele au fost inițial create. Dar calea spre reactualizare este deschisă numai atunci cînd aceste cunoștințe se integrează în intuiție, se contopesc în capacitatea de a retrăi, adică de a re-crea conținutul intuitiv esențial al operelor de artă.

Această re-creare a operelor de artă pornind de la „obiectele" artistice este premisa oricărei preocupări ulterioare, de natură științifică, pentru problemele artei. Ea rămîne o premisă atît a elaborării unei teorii generale a operei de artă, cît și a studierii unei probleme anumite, să zicem a funcției sociale a artei, căci pentru a ști ce *acțiune poate exercita* arta, trebuie să știi în prealabil ce *sînt* operele de artă. Această re-creare este însă în primul rînd premisa oricărei istorii autentice a *artei*. Fără ea i-ar lipsi și punctul de pornire și scopul. Dacă n-ar mai exista oameni care să posede această capacitate a re-producției, nu ar mai fi posibilă decît o istorie a formelor (de fapt „moarte"), dar nu o istorie a *artei*.

Pe de altă parte, această resuscitare este și condiția nemijlocită a posibilității artei de a-și exercita influența în prezent, de a fi delectabilă. Pentru a gusta o anumită operă de artă, trebuie în primul rînd să o „iei în posesie" (în ce constă această „posesie" am arătat în linii mari mai sus și o vom discuta mai precis în capitolele următoare). Altfel, guști nu opera, ci ceea ce faci din ea, te guști, de fapt, pe *tine*. Rezultă deci că, cu cît înțelegi mai bine o operă de artă, cu atît o poți gusta mai bine; se pune însă aici

Scanned with OKEN Scanner

întrebarea dacă nu cumva numai operele de artă din anumite epoci au fost destinate *delectării* artistice.

2. „TEXTUL" OPEREI DE ARTĂ

Interpretarea operei de artă trebuie să pornească de la starea exterioară bine stabilită a operei: o numesc „textul" ei. Trebuie să ne asigurăm dacă opera de artă ce ne stă în față este încă în starea în care a ieșit din mîinile creatorului ei. Dacă nu, opera de artă trebuie readusă în starea ei inițială. Este ceea ce se întîmplă uneori în mod real — ca în cazul restaurării tablourilor —, în cele mai multe cazuri însă doar în imaginație. În fața fiecărei opere de artă trebuie să ne întrebăm, înainte de a începe interpretarea, dacă starea ei inițială nu a fost modificată, trebuie să ne dăm seama care sînt modificările pe care le-a putut suferi. Aceasta impune o „lectură", adică o examinare temeinică, a stării operei — care trebuie de altfel să preceadă orice interpretare, chiar și atunci cînd opera de artă s-a păstrat în esență în starea ei originară.

Știința istorică a artei a pus la punct pentru restabilirea textului inițial numeroase procedee bine gîndite, multe din ele de mare finețe.

Ar fi de menționat că adesea această activitate a istoricului de artă este considerată ca fiind singura sa activitate rodnică și esențială. Oricît de indispensabilă și importantă, oricît de bogată în rezultate ar fi, ea nu este totuși decît pregătirea pentru sarcina principală propriu-zisă, pentru a cărei rezolvare trebuie elaborate cu totul alte procedee.

O problemă specială a restaurării o constituie completarea părților, a „straturilor" materiale dispărute (de ex. a culorii la sculpturi). În unele cazuri tocmai intuirea operei de artă în întregul ei va crea condițiile pentru o astfel de reconstrucție a stării ei originare, va face posibilă această reconstrucție.

Scanned with OKEN Scanner

În sfera acestor probleme ale restaurării operei de artă intră și reconstituirea vechiului „ambient", pentru care a fost inițial creată opera de artă și îndeosebi a modului în care lumina cădea asupra ei. Adesea este suficient ca opera de artă să fie readusă la locul ei inițial și să-i fie reconstituit corect „eclerajul" pentru a i se face înțelese calități care altfel nu puteau fi înțelese sau, dimpotrivă, pentru a se dovedi că o interpretare ce-i fusese dată este lipsită de orice temei.

În același context se pune întrebarea dacă ceea ce ne apare materialmente ca o operă de artă întreagă, este într-adevăr un întreg de sine stătător — cum este, de pildă, un autentic „tablou de șevalet" — sau dacă este doar o parte dintr-un ansamblu mai mare, în care trebuie să o repunem, cel puțin mental. În muzee se află astăzi tablouri și sculpturi în condiții cu totul modificate față de cele inițiale. Înainte de orice interpretare, problema care se pune este de a înlătura pe cît posibil, pe cale mentală, această situație cu totul artificială.

Năzuința de a înțelege opera de artă ca atare, ca lume în mic, pornind dinăuntrul ei, trebuie în primul rînd înțeleasă ca o reacție împotriva unei faze istorice a cercetării artistice, în care izvoarele istorice erau puse înaintea tuturor celorlalți factori, în timp ce operei de artă însăși nu-i erau smulse toate adevărurile pe care ea le conține. Nevoia aceasta de a te cufunda în contemplarea microcosmosului are fără îndoială o justificare profundă. Ea nu trebuie însă să ducă la o falsă izolare — o izolare artificială a operei de artă ar fi tot atît de puțin justificată, ca și contemplarea numai a unei părți, de exemplu a figurilor, făcîndu-se abstracție de planul din fund. Limita exterioară a unei opere de artă, de exemplu, la o pictură de șevalet, rama ei, nu corespunde neapărat cu „limita ei esențială". Ridicarea limitei exterioare concrete la rangul de limită esențială ar duce — pe de altă parte — la o extremă obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tualizare a artei, care trebuie și ea evitată. Fapt este că unele aspecte care se află dincolo de limita exterioară a operei sînt mai strîns conexate cu esența ei decît unele dintre aspectele cuprinse în limitele cadrului acesteia.[2] Trebuie avută în vedere „sfera" operei de artă, care împresoară opera plăsmuită în formă vizibilă ca un fel de văl mai fin, invizibil, și de care trebuie să se țină seama pentru a o face pe deplin înțeleasă. Un caz și un exemplu extrem îl constituie în această privință poezia ocazională.

Este de altfel atît de evident că interpretării trebuie să-i premeargă restabilirea — în sensul cel mai larg — a operei de artă, încît aceste considerații asupra acestor probleme ni se par suficiente, cu atît mai mult cu cît ele au fost recunoscute ca atare, pentru rezolvarea lor fiind elaborate procedee corespunzătoare.

Apare totuși de pe acum o problematică ce merge încă mai departe. Aceasta, pentru că pot exista cazuri în care toate aceste procedee dau greș, în care reconstituirea operei în forma ei inițială nu e posibilă decît dacă, pornind de la starea incompletă a operei, ea este înțeleasă ca operă de artă, pe baza unei interpretări adecvate. Interpretarea corectă și reconstituirea corectă se sprijină și se consolidează reciproc.

3. OPERA DE ARTĂ CA TOTALITATE

Orice teorie a interpretării presupune *implicit* o teorie a esenței operei de artă. Nu este necesar să dezvoltăm și să prezentăm aici, în toate conexiunile ei, această teorie, promovată la rîndul ei de experiența dobîndită pe terenul interpretării. Este suficient să extragem din ea, succesiv, cîteva momente, care sînt esențiale pentru problema interpretării.

Orice interpretare presupune înainte de toate că opera de artă de care se ocupă este un întreg. Dilthey însuși știa „că înțelegerea întregului face posibilă și determină interpretarea faptului parti-

Scanned with OKEN Scanner

cular". Lucrul este, firește, valabil numai pentru perele de artă autentice, adevărate, nu pentru cele care-și împrumută doar aparența unei unități lăuntrice, nu pentru lucrări doar confecționate. De la început intervine deci problema distincției între opere „adevărate" și „false", „bune" și „proaste". Problemele de rang și de valoare nu pot fi despărțite de problemele de structură.

Că operele de artă sînt totalități este un fapt dintotdeauna recunoscut pe plan teoretic și foarte rareori contestat. Mai mult încă, operele de artă au fost folosite în alte domenii ca paradigme pentru ceea ce este un întreg autentic, o „structură organizată". Nu s-a înțeles însă că această împrejurare presupune și o anumită atitudine. Înțelegerea acestui fapt este decisivă tocmai pentru „interpretarea" unei opere de artă.

În măsura în care opera de artă este mai întîi înțeleasă ca totalitate, ea stă pentru cunoaștere pe aceeași treaptă cu alte totalități, problemele ce se pun fiind, tipic vorbind, aceleași în toate cazurile.

Această primă definire cam nebuloasă a operei de artă ca un întreg trebuie însă clarificată și precizată. Întregul în cazul operelor de artă nu este o unitate nediferențiată, ci ceva articulat lăuntric. Opera de artă are *structură*. Ne este de folos mai departe conceptul contextului integrativ, pe care-l preiau din teoria caracterelor a lui Lersch (într-o formă întrucîtva modificată).

„Însușirile operei de artă se află... într-o relație de interpenetrare (integrare) reciprocă, ele sînt corelate lăuntric, interdependente în acțiunea pe care o exercită. În cadrul acestui context integrativ, poate fi stabilită existența unei relații de supra- și subordonare a trăsăturilor particulare distincte; numim această relație ordonatoare *structura* operei de artă. Datorită structurii, unitatea operei de artă nu este cea a unei sume, care se compune din părți izolate, ci aceea a unui întreg articulat în trăsăturile sale particulare distincte. Trăsăturile particulare își do-

Scanned with OKEN Scanner

bîndesc valoarea prin faptul că sînt integrate în întregul structurat; ele trebuie înțelese prin intermediul acestuia".[3]

„Noțiunea de structură totalizatoare a caracterului nu trebuie, firește, corelată cu ideea unei armonii necesare, a unui acord și a unui echilibru perfect al trăsăturilor particulare. Principiul formal al totalității caracterului implică mai curînd realitatea contradicției, a tensiunii și controversei reciproce. Ele sînt de fapt cu putință numai în condițiile unei relații integrative a trăsăturilor particulare. Nu ar putea exista nici o contradicție între tendințele unuia și aceluiași. . . individ (operă de artă), dacă acestea nu ar fi „trăsături" ale unui caracter unitar. Tocmai tensiunea lor reciprocă este expresia unei unități în diversitate; fără ea, tendințele ar putea fi diferite, dar nu ar putea reprezenta o contradicție (un conflict) lăuntrică" (Lersch).

„Această realitate a contextului integrativ acționează într-un mod special asupra conceptualizării tuturor științelor care au de-a face cu totalități, deci și asupra științei artei. Conceptualizarea operează în mare măsură *accentuînd*, nu determinînd (delimitînd). Multe noțiuni pe care le folosim în legătură cu o operă de artă concretă nu trebuie înțelese ca determinări care delimitează anumite conținuturi față de altele aflate în afara lor, ci ca evidențieri ale anumitor trăsături ale unui conținut complex.

Ar fi greșit să vedem o lipsă de claritate și de pregnanță în faptul că multe noțiuni ale științei artei trebuie înțelese nu ca delimitări, ci ca accentuări, căci ar fi falsă năzuința de a opera întotdeauna doar cu noțiuni care se delimitează reciproc cu strictețe. O noțiune poate foarte bine satisface cerința esențială a clarității și a pregnanței, fără ca pentru aceasta să aibă o limită care să o integreze în spațiul logic" (Lersch).

Această situație foarte bogată în consecințe a fost recunoscută încă de mult de logicieni de

Scanned with OKEN Scanner

seamă ca Sigwart sau Erdmann; cunoașterea acestui fapt nu s-a răspîndit însă suficient.

„Părțile", „straturile" și „trăsăturile" particulare ce pot fi distinse în opera de artă se află nu numai într-un raport de întrepătrundere reciprocă, ci și, dincolo de aceasta, într-un anumit context ordonator. Ele sînt stăpînite și pătrunse de un principiu organizator, pe care îl cuprindem, de la Dilthey încoace, în noțiunea de structură.

Prin context structural trebuie deci înțeleasă, așa cum este formulată de Dilthey, organizarea prin care elemente de o factură *diferită* sînt legate între ele, se întrepătrund reciproc, printr-o relație lăuntrică cu un întreg ce le este supraordonat.

Într-un întreg astfel constituit fiecare „parte" ce poate fi relevată prin accentuare este determinată în ființa ei, așa cum este, la locul pe care-l ocupă în întregul respectiv, de un principiu structural al întregului; în acest sens ea este *necesară*.

Din această înțelegere a lucrurilor rezultă un concept special de „necesitate", care nu are nimic comun cu necesitatea cauzală sau istorică. Și aici avem de-a face cu o situație pe care o cunosc și alte științe ce se ocupă de totalități structurate.

Într-un asemenea sens putem foarte bine vorbi despre legitatea, ba mai mult, despre legea ce guvernează opera de artă. Și aici este vorba nu de legități cauzale, ci de „legi ale structurii".

Procedeul epistemologic corespunzător acestei stări de lucruri este procedeul așa-numitei „analize structurale".

Denumirea nu trebuie greșit înțeleasă. Este vorba în acest caz nu de o desfacere a părților componente — așa cum am demonta un ceasornic —, ci de pătrunderea în coerența structurii, pe care însă acest procedeu *nu* trebuie să o anuleze, pentru că atunci nu am mai avea în față întregul. Conceptualizarea prin accentuare oferă mijloacele de a desface legăturile fără a le rupe (și a distruge prin aceasta viața operei de artă). Procedeul însuși are și el diferite laturi,

Scanned with OKEN Scanner

care corespund în linii mari cu cele elaborate foarte clar de Weinhandl.[4] Acestea sînt însă probleme ce ţin de tehnica şi de metoda cercetării.

Pe de altă parte însă *analiza* structurală este nu numai analiză, ci în acelaşi timp analiză şi sinteză. Ca în toate cazurile în care avem de-a face cu întreguri autentice, întregul trebuie înţeles prin părţile sale componente, iar părţile prin întregul pe care-l compun; ceea ce nu înseamnă cîtuşi de puţin un *circulus vitiosus*.

Scopul oricărei „analize structurale" este ca pornind „doar de la puţine elemente centrale să facă definibile şi inteligibile cît mai multe lucruri" (M. Wertheimer).

Această înţelegere a caracterului integrator al operelor de artă este o condiţie necesară, dar nu suficientă, pentru succesul interpretării. Căci pentru o interpretare concretă este important să ştim unde trebuie căutat, mai ales la operele de artă, momentul unificator şi în ce constă el. De această problemă se ocupă capitolul 5. Mai înainte trebuie însă clarificată încă o premisă a interpretării.

4. OPERA DE ARTĂ CA INDIVIDUALITATE

Interpretarea trebuie să ţină seama de faptul că opera de artă este ceva unic, individual, nu un exemplar dintr-o specie.

Una dintre trăsăturile esenţiale ale artei constă în aceea că ea îşi are existenţa nu în ceva general, ci numai în ceva particular: opera de artă. Tot astfel cum crearea operei de artă este un „*hic Rhodus*" [5] pentru orice artist, re-crearea operei individuale reprezintă pentru interpret acelaşi lucru. El trebuie să urmărească a-şi însuşi această intuiţie unică a artistului. Dacă reuşeşte, îl aşteaptă greaua problemă de a o formula şi transmite prin cuvinte.

Această situaţie a fost recunoscută cu deosebită claritate de către teoreticienii italieni ai

Scanned with OKEN Scanner

artei (ai artei poetice), totuși, după părerea mea, mai mult în domeniul criticii decît în cel al aplicării ei concrete la examinarea operelor de artă.

Iată cum formulează problema fundamentală de Sanctis: „Este, oare, esența artei ceva general? Pot, oare, constitui, de exemplu, modurile de formulare care-i sînt proprii unui poet criterii, cu care să fie judecată o altă operă poetică? Momentul esențial și statornic al poeziei nu este, oare, mai curînd ceea ce este specific, distinct, ceea ce *lasă să se vadă individualul?*"

Această idee fundamentală își găsește expresia și în respingerea acelor încercări care cred că pot aborda esența poeticului pornind de la dezbateri de istorie literară (respectiv, de istorie a artei). La esența operei de artă nu se ajunge descoperindu-se trăsăturile care sînt comune unei școli sau unei epoci, căci marea (poate mai corect, adevărata) operă poetică este aceea care se desparte de școală, ca entitate autonomă. Așa se explică nereușita tuturor încercărilor de a lămuri artisticul prin considerații istorice (E. Grassi).[6]

De îndată ce se admite că problema este de a vedea opera ca un fapt individual (și de a circumscrie pe cît posibil această individualitate), obiectul este așezat pe același plan cu toate acele categorii de obiecte care au aceeași modalitate individuală de existență. El intră, de exemplu, în sfera teoriei despre caracterul individual. Cunoștințele dobîndite în aceste domenii pot fi de aceea aplicate aproape literalmente la operele de artă, în toată unicitatea lor.

Din chiar cele spuse rezultă că problema „individualizării" include comparația. Pentru a vedea întregul nu trebuie să trec dincolo de opera de artă. Pentru a ști însă dacă, privind, am surprins specificul, trebuie să mă uit la alte obiecte asemănătoare.

Este de aceea nevoie să fie elaborate procedee care să țină seama de acest lucru.

Principiul cel mai important al procedurii (nu dezbat nici aici probleme particulare de natură metodologică) este *compararea cu structuri cît*

mai asemănătoare. Trebuie găsită însă asemănarea întregii structuri (nu a unor părți și nici cea rezultînd dintr-o impresie de ansamblu, nediferențiată), o asemănare ce-și are temeiul în organizarea de ansamblu a structurilor comparate.

Vrem, adică, să spunem că, abia pe măsură ce înaintăm în cunoașterea operelor de artă, putem distinge care dintre ele sînt realmente (nu superficial) asemănătoare. Nici acesta nu este un *circulus vitiosus*, ci reprezintă expresia acelor relații speciale care apar atunci cînd înțelegem structuri individuale organizate.

A înțelege intuitiv caracterul individual al unei opere de artă, a-l defini și a-l pune în lumină nu este un scop exclusiv științific, ci este o sarcină ce revine tuturor celor care se străduiesc să interpreteze opera de artă.

5. CENTRUL VITAL AL OPEREI DE ARTĂ

Cu problemele ce urmează, considerațiile privitoare la premisele interpretării ating punctul lor culminant. Nu numai pe plan teoretic. Important va fi ca ideile la care vom ajunge să devină fecunde în practică.

Prin ce este opera de artă un tot? De unde îi vine individualitatea? Care este momentul unificator (și individualizator totodată) al operei de artă? Care este „centrul“ ei?

Din capul locului este de presupus un fapt. Întrucît opera de artă leagă într-o unitate elemente și „straturi“ foarte diverse — materiale, forme, culori, semnificații —, factorul unificator trebuie să fie ceva care poate fi spus despre toate aceste elemente și straturi.

Cel ce caută astfel de însușiri le găsește circumscrise de o droaie de adjective care pot fi transpuse în toate domeniile susceptibile de a fi incluse în opera de artă: „Roșu“, de exemplu, se poate spune numai despre o culoare. „Moale“ însă poate fi o culoare, un mod de iluminare,

Scanned with OKEN Scanner

o formă, un material, un fel de a-l trata, poate fi o linie, un veşmînt, un corp, o fizionomie, o expresie a feţei, un gest, o mişcare sufletească.

Cu ajutorul unui dicţionar s-ar putea alcătui o întreagă listă de asemenea adjective „transpozabile". Ar fi delimitată în felul acesta o zonă, în interiorul căreia trebuie căutat „centrul" oprei de artă.

După aceste consideraţii se poate face următoarea afirmaţie: Factorul care creează unitatea operei de artă este de ordin calitativ şi vital, originar şi individual: el impregnează întreaga operă de artă şi în acelaşi timp toate „elementele", „părţile" sau „straturile" sale, izolabile doar în mod artificial. Îl numim „caracterul vizual-intuitiv" al operei de artă. În el converg diferitele componente ale operei de artă, „forma" şi „conţinutul" (semnificaţia).

Caracterul intuitiv, individual, este factorul care deosebeşte o operă de alta şi care, în cadrul fiecărei opere imprimă trăsăturilor ei necesitate lăuntrică, îi conferă specificitatea pe care o putem pînă la un punct lămuri conceptual şi formula în cuvinte. În acest sens foarte larg, noţiunea de caracter individual se aplică, la orice fenomen. Pot să înţeleg, pornind de la caracterul lor vizual-intuitiv, de la „fizionomia" lor, o culoare tot aşa de bine ca şi o linie, un material, un peisaj sau un om. Astfel de caractere vizual-intuitive se întîlnesc pretutindeni în viaţă. În artă, însă, şi numai în ea, ele devin baza însăşi a *operelor*. Numai înţelegîndu-le în funcţie de caracterul lor vizual-intuitiv, „elementele" de care am vorbit se pot include în opera de artă şi pot deveni componente autentice ale ei.

Numai datorită acestui caracter vizual-intuitiv, însuşirile operei de artă se află într-o relaţie de întrepătrundere (integrare) reciprocă, se sprijină adică şi se definesc reciproc, sînt lăuntric corelate şi dependente unele de altele. Elementul particular îşi dobîndeşte valoarea prin faptul că este integrat într-un tot articulat, organizat, care-i conferă semnificaţie. O anumită

Scanned with OKEN Scanner

culoare, de exemplu, își are caracterul ei vizual-intuitiv special și, implicit, semnificația ei specială numai ca element al ansamblului *acestui* tablou și numai prin el. Într-un alt tablou ea poate avea o cu totul altă semnificație. Acest tot nu este însă ceva formal, ci reprezintă el însuși un „caracter vizual-intuitiv".

Se explică în felul acesta două lucruri care rămîn în mod inevitabil nelămurite în cadrul unei concepții formale despre opera de artă, care vede în aceasta o structură formală, dar nu și centrul vital care o însuflețește.

Primul este faptul că valoarea operei de artă se constituie din elementele cele mai mărunte, din nuanțe aproape inefabile, care însuflețesc tot ce este important în opera de artă — „inspirația", compoziția și altele asemenea. Iată de ce chiar modificări ale celor mai mici detalii pot anula valoarea unei opere de artă. Pentru o înțelegere pur formală, lucrul acesta rămîne inexplicabil. El nu mai este de neînțeles, dacă știm că momentul vivifiant al operei de artă stă în caracterul ei vizual-intuitiv, căci acesta nu se află și nu se modifică în raport direct cu situația obiectivă. Așa cum prin amestecul de galben într-o cantitate aproape imperceptibilă cu un anumit verde caracterul vizual-intuitiv pe care-l avea culoarea poate fi modificat cu totul, o modificare la fel de mică în structura unei opere de artă desăvîrșite îi poate altera cu totul caracterul.

Al doilea este faptul că sensul și valoarea unei opere de artă pot fi schimbate radical chiar prin modificări care lasă neatinsă structura „formală" propriu-zisă, ca, de exemplu, prin inversarea a ceea ce este în imagine la dreapta și la stînga. [7]

Această concepție despre „centrul vital" al imaginii nu este deloc nouă și neobișnuită. Ea coincide cu practica interpretării în punctele în care ea a obținut cele mai mari succese de pînă acum, datorită, putem spune fără teama de a greși, tuturor marilor istorici de artă și tuturor artiștilor reproductivi, indiferent de ideile teoretice pe care le au despre ceea ce fac în mod practic.

Scanned with OKEN Scanner

Concepția aceasta nu se tîrăște totuși în urma practicii, ci este capabilă să-i dea noi impulsuri, lămurind în modul cel mai simplu cu putință care este problema principală a interpretării și, cum se explică succesele pe care le-a obținut.

În procesul interpretării este întotdeauna important să arătăm că o anumită alcătuire formală a operei de artă rezultă din același caracter specific al întregului, că, de exemplu, același caracter determină și alegerea materialelor, și modul diferențiat de tratare a lor, și formatul și că dacă ne aflăm realmente în fața unei opere de artă autentice, fiecare detaliu, chiar cel mai insignifiant, poartă amprenta aceluiași caracter general.

În interpretarea operei de artă a progresa înseamnă întotdeauna a reuși să intuiești relația necesară a unor trăsături rămase fără explicație, cu concepția de bază unică, exprimată în mod perfect inteligibil de alte trăsături ale ei.

Problema cea mai dificilă a interpretării este de a regăsi, pentru opera de artă avută în vedere, centrul vital care a constituit impulsul ei originar, creator. Acest lucru nu se poate realiza prin alăturarea de detalii, printr-o operație logică deductivă, ci impune un act intuitiv creator, care este miezul însuși al re-producerii, al re-creării.

Nu trebuie trecut însă peste faptul că operele de artă cuprind structuri ale procesului creator care, privite în sine, sînt determinate de cu totul alte principii și realități decît de „caracterul vizual-intuitiv". Este imposibil să elimini din fresca barocă imagistica alegorică ce stă la baza „invenției". Este imposibil, în cazul multor opere arhitectonice, să faci abstracție de efortul de a structura edificiul după anumite reguli și proporții aritmetice sau geometrice. Privite însă mai îndeaproape, aceste elemente aparent străine de miezul operei de artă se dovedesc ori a fi folosite numai în mod exterior, după anumite reguli sau convenții, fără legătură cu centrul ei vital, fiind astfel non-artistice, ori a avea, prin modul lor de întrebuințare și manipulare, o legătură nece-

Scanned with OKEN Scanner

sară și recognoscibilă cu „baza" generatoare a operei de artă, legătură pe care o bună interpretare o poate revela și face înțeleasă.

6. RANG ȘI VALOARE.
RANG ȘI STRUCTURĂ

Orice examinare normală a artei cuprinde neapărat judecăți de valoare și de rang. Mai mult încă, ele sînt adesea primele care i se impun. A face abstracție de aceste probleme este împotriva esenței artei. [8] Lucrul este deopotrivă valabil pentru interpretare — care nu poate nicicum face abstracție de problemele de valoare și de ierarhizare, fără a-și pierde orice sens — și pentru istoria artei. Istoria *stilurilor* se poate dispensa, dacă este consecventă, de judecățile de valoare. Istoriei *artei* nu-i este îngăduit, dacă este cu adevărat istorie a *artei*, să le excludă. Ea trebuie să deosebească operele neînsemnate, proaste sau ratate din punct de vedere artistic, de cele importante, desăvîrșite, izbutite. Ea trebuie să caracterizeze realizările artistice (nu doar istorice) și să le judece.

Aceasta se și întîmplă, firește, pretutindeni; totul este însă ca această problematică să fie considerată ca avînd un temei real.

Pasul hotărîtor mi se pare a fi, în primul rînd, distincția principială între rang și valoare.

Valoarea unei opere de artă nu poate fi altfel decît „afirmată"; ea devine o entitate măsurabilă numai prin prisma unui sistem de valori bine definit, care stabilește o perspectivă valorică clară. Este la fel cum, abia pornind de la un anumit reper spațial, se poate stabili, pe această bază, ce apare ca fiind „mic" și ce „mare". Schimbarea reperului duce la răsturnarea valorilor.

Astfel de sisteme valorice (ce sînt ele rămîne încă de stabilit mai precis) se nasc înăuntrul nostru și se modifică de cele mai multe ori fără intervenția noastră, adesea fără să fim conștienți de aceasta. Faptul că, privit după criterii valorice diferite, același obiect are *valori* diferite, nu este

Scanned with OKEN Scanner

un argument împotriva caracterului obiectiv al acestui fenomen, ci mai curînd în favoarea lui.

Valoarea „obiectivă“ (ca și mărimea „obiectivă“ a lucrurilor vizibile) ar putea-o stabili numai cel care ar putea descoperi sistemul „just“ de valori. Consider posibil acest lucru, dar nu în cadrul unei științe.

Atitudinea aceasta față de problema valorii nu înseamnă „relativism“. Ea este mai curînd o expresie a faptului că problemele valorii sînt probleme „existențiale“.

Altfel stau lucrurile cu problemele ierarhizării. Rangul unei opere de artă poate fi stabilit în exact același fel ca și calitățile ei. El este legat în modul cel mai strîns de structura operei de artă.

Problemele ierarhizării nu sînt atît de incompatibile cu o clarificare științifică, cum se crede îndeobște. Evident, în aprecierea rangului unei opere de artă vor exista oscilări, dar și aprecierea și determinarea stilului au fost și sînt supuse unor asemenea oscilații, fără însă ca, din această cauză, încadrarea stilistică a unei opere să fie declarată pur subiectivă (de altfel un „prag“, dincolo de care determinările devin oscilante, există în toate științele experimentale, chiar în cele mai exacte). Această oscilație a aprecierii apare numai într-un anumit domeniu, numai în cadrul anumitor limite; există în schimb numeroase diferențieri în ierarhizare, care pot fi stabilite cu cea mai mare claritate (iar subiectiv cu maximă certitudine).

În măsura în care pătrunzi pe cale vizuală în înțelegerea operelor de artă — a alcăturii lor interne și a „legității“ acestora — și aprecierea rangului lor devine mai stabilă; mai mult nici nu trebuie cerut.

Problema aceasta a rangului unei opere de artă este importantă pentru interpretare din următoarele motive. Interpretarea presupune diferențierea între operele de artă și lucrările confecționate, cîrpăcite. Demersul acesta este realizabil numai dacă opera de artă este într-adevăr

Scanned with OKEN Scanner

o totalitate, ceva individual, dacă ea are un centru vital autentic (nu doar presupus). Orice interpretare dusă pînă la capăt devine neapărat și o apreciere a rangului operei de artă. O interpretare cu adevărat nouă modifică adesea și aprecierea privitoare la rang.

Nici aceasta nu este un *circulus vitiosus*, ci doar o expresie a faptului că problemele de structură nu pot fi despărțite de cele ale ierarhizării. Tocmai în aceasta constă superioritatea unei asemenea examinări față de examinarea doar a „formei" și a „stilului", care face la început abstracție de rang, pentru a-l repune apoi în discuție în mod artificial — asemenea unei biologii care examinează ființe vii, ca și cum *nu* ar fi vii, insuflîndu-le abia după aceea o forță vitală.

Din teoria, care trebuie abia elaborată, a rangului operelor de artă, menționăm aici doar criteriile esențiale. Ele nu sînt de altfel noi, ci reapar — în parte sub alte nume — în aproape toate teoriile despre valoarea artei.

Aceste criterii sînt: unitatea, originalitatea, structura organizată, densitatea. Primele trei sînt de fapt doar momente ale *aceluiași* criteriu. Al patrulea le cuprinde întrucîtva pe toate și reprezintă o nouă însușire definitorie a operei de artă, neexaminată pînă acum.

Criteriul *unității* nu mai trebuie discutat în amănunt. Unitatea lăuntrică se întemeiază pe pătrunderea *aceluiași* caracter vizual-intuitiv în toate zonele. O operă ratată este întotdeauna o operă fără coeziune internă. Orice autonomizare a unei părți sau a unui strat al operei are drept urmare tulburarea, dacă nu chiar anularea unității.

Apar astfel deraieri tipice ale operei de artă. Menționez doar cîteva: autonomizarea laturii tehnice duce la pura virtuozitate tehnică; autonomizarea laturii pur formale la opera de artă formalistă, „confecționată"; autonomizarea semnificațiilor la literaturizare ș.a.m.d. Chiar numai pe această bază s-ar putea elabora o „patologie" a operei de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Despre *necesitatea* operei de artă s-a vorbit în legătură cu structura ei. Postularea ei este la fel de valabilă în legătură cu rangul operei de artă. „Necesar — aceasta este afirmația supremă pe care o putem face despre un tablou, căci ea nu spune nimic mai puțin decît că jocul mijloacelor artistice, ritmul imaginii se dezvoltă în perfectă congruență cu tema reprezentării“ (și, adăugăm noi, cu latura tehnică etc.). Ea definește concentrarea deplină asupra „unei idei unice, care însuflețește în mod egal întregul tablou“ [9]. Mai bine ar fi dacă s-ar spune: unei intuiții.

O cu totul altă dimensiune o are criteriul *sursei originare*. El se raportează nu la totalitatea operei de artă, ci la miezul ei. Problema care se pune este dacă acest miez este autentic sau nu, dacă el vine din adîncurile personalității artistului sau este doar împrumutat.

Există opere al căror moment unificator nu este plăsmuirea, creația reală a artistului, ci a fost doar însușit de el, ca și cum i-ar fi aparținut. Din acest centru de gravitate împrumutat s-au dezvoltat apoi, datorită îndemînării și gustului, aspectele consecutive ale operei plăsmuite. Miezul operei nu este însă profund autentic, nu are rădăcini puternice. Criteriul acesta al originalității (al autenticității sursei) este decisiv pentru forța operei de artă. Opere ale unor artiști tineri, care luptă încă pentru a ajunge la un centru vital propriu al creației, au adesea acest caracter de împrumut, pînă ce, sub învelișul preluat, însușirile proprii se afirmă nu doar în germene, ci se impun și străbat întreaga operă. Slăbiciunea artiștilor de rangul al doilea sau al treilea o constituie tocmai faptul că nu ajung la o formă care să fie numai a lor, chiar dacă construcția lăuntrică a operei este unitară și părțile sau straturile ei sînt conturate cu finețe.

O caracteristică a oricărui clasicism este — în afară de anumite trăsături formaliste — credința că acest centru vital al operei de artă poate fi

Scanned with OKEN Scanner

ales în mod liber. De aici vine lipsa lui de rădăcini. De aici vine și credința că aceste lucruri pot fi transmise, învățate, transplantate.

Criteriul *structurii organizate* cere ca ideea artistului să capete cu adevărat formă, „expresie". Chiar și prima străfulgerare a ideii poate avea o unitate lăuntrică puternică, dar ea nu este încă formă. Orice operă de artă dă formă, întruchipează un caracter vizual-intuitiv, care devine în acest proces tot mai elocvent și mai pregnant.

Criteriul *densității (Dichte)*. Cel dintîi care i-a subliniat energic importanța a fost Karl Oettinger. Sensul lui îl înțelegem cel mai bine dacă ne gîndim pe de o parte la sensul cuvîntului german „Dichtung" (poezie), „dichten" și pe de altă parte la acele fenomene pe care psihologia le denumește „Verdichtungen" („Condensări") „Condensările" sînt o trăsătură tipică a viselor. Contopirea artei cu visul — susținută adesea și anume, între alții, și de poeți („Dichter") — se situează în această zonă. În *această* privință opera de artă este făcută din același material ca și visul, numai că nu haotic, ci structurat, sub dominanța unui anumit caracter vizual-intuitiv, organizat în totalitatea unei opere.

Datorită „densității", fiecare „parte", fiecare motiv al unei opere de artă are un *sens multiplu*: un cuvînt se află la locul lui în același timp pentru sunetul său, pentru valoarea lui metrică și pentru semnificația lui. Același lucru este valabil în genere pentru fiecare element al operei de artă.

Nu mă ocup aici de raportul dintre problemele de rang și cele de valoare. E de spus doar atît: odată înțeles în mod just, rangul unei opere este imun la orice răsturnare a valorilor. O valorificare care ar voi să răstoarne ordinea ierarhică este străină de realitate și ostilă față de viață. O răsturnare a valorilor nu poate acționa decît între opere de rang egal.

Înțelegerea justă a rangului se leagă însă în modul cel mai strîns de justa interpretare.

Scanned with OKEN Scanner

7. INTERPRETAREA JUSTĂ

Ce vrem să spunem prin interpretare „justă"? Totalitatea unui organism își are temeiul în el însuși. Totalitatea unei opere de artă o simte *realmente* doar artistul care creează opera de artă, iar noi numai în măsura în care re-creăm opera de artă.

Experiența a arătat însă că o operă de artă materială poate fi tălmăcită, interpretată în mai multe feluri. Are vreun sens să susținem că, dintre ele, unul este just ? Și anume care ?

Dintre toate interpretările existente (și imaginabile) se distinge în mod evident *una* — și numai una—, anume cea care corespunde, în procesul reproducției, în modul cel mai deplin celei din care s-a născut opera de artă, luînd forma materială pe care aceasta o are.

Spunem cu prudență „corespunde" și nu „este identică". Ce înseamnă de fapt acest „corespunde" se va preciza abia odată cu progresul cunoașterii.

Interpretarea „justă" poate fi considerată a fi aceea care este „congenitală" operei de artă, care îi este pe măsură (adecvată).

Această convingere că nu există decît o singură interpretare justă a operei de artă este importantă nu numai pentru istoria artei ca știință. Ea este de cea mai mare importanță și pentru relația noastră cu arta în general. Numai această înțelegere ne poate „feri de căderea în haos și în confuzie" (W. Furtwängler).

Pentru istoria artei această convingere a fost formulată încă de Wölfflin[10] —, fără însă a se fi tras toate concluziile necesare. Ea a fost apoi subliniată în repetate rînduri, în cadrul „tinerei școli vieneze" de istoria artei, începînd din 1930, ca fiind problema decisivă. Iar astăzi ne poate umple de satisfacție faptul că unul din cei mai mari interpreți ai muzicii, Wilhelm Furtwängler, cere cu toată tăria să se înțeleagă acest lucru, folosindu-se în parte de formulări similare aproape literal-

Scanned with OKEN Scanner

mente cu ale noastre. Furtwängler și-a dat perfect de bine seama că această înțelegere este strîns legată de capacitatea și hotărîrea de a privi opera de artă ca un tot.

Cîtă vreme detaliile sînt privite în primul rînd în sine, izolate, ele lasă cîmp liber așa-numitei concepții individuale a interpretului. Dacă văd acest pasaj așa sau altfel, dacă „interpretez" această temă ca fiind mai „lirică" sau mai „eroică", mai elevată și mai vibrantă sau mai logică și mai severă, este efectiv o chestiune de gust și nu există nici o instanță care să poată decide în această privință. Altceva este însă dacă întregul, în care se află și detaliul, este privit odată cu aceasta, dacă ochiul cuprinde cosmosul în care creatorul operei a așezat diferitele motive și teme, dacă privirea se îndreaptă spre toate relațiile contextuale, în care fiecare element îl sprijină și îl condiționează pe celălalt, dacă, în felul acesta, în fața ochiului lăuntric al privitorului începe să se contureze din ce în ce mai limpede „viziunea" acelui întreg, de care a fost de la început călăuzit creatorul operei. Atunci — abia atunci — detaliile se rînduiesc dintr-o dată la locul ce li se cuvine, își capătă funcția lor adevărată, coloritul, tempo-ul lor în cadrul întregului. *Și, în orice caz, atunci se dovedește efectiv că pentru o operă muzicală — și lucrul acesta este cu atît mai valabil cu cît opera este mai amplă și mai complexă — există o concepție unică, un singur mod de a o interpreta, care, tocmai pentru că este cel „just" se și dovedește întotdeauna a avea efectul cel mai profund.* (W. Furtwängler) [11]

În acest caz diferențele de interpretare pot rămîne fără importanță, doar de suprafață.

Capătă totodată în acest fel răspuns întrebarea de însemnătate fundamentală pentru înțelegerea artei: prin ce anume recunoaștem interpretarea justă dintre mai multe care au fiecare pretenția de a fi cea „justă"? După criteriile enunțate mai sus, vom considera justă acea interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tare care face inteligibile detalii ale operei de artă, pe care o altă interpretare le lăsa neexplicate.

Din punct de vedere teoretic s-ar putea obiecta că poate exista și o interpretare falsă a *întregului*. Teoretic nu se poate exclude ca o structură să fie înțeleasă greșit în toate trăsăturile, părțile și relațiile ei; ca fiecărui motiv, fiecărei părți și relații a ei să i se atribuie un caracter și o semnificație greșită. Ceva similar se întîmplă și în viața de toate zilele, de exemplu atunci cînd conținutul unei relatări auzite sau trăsăturile unei persoane văzute sînt total răstălmăcite.

Practic, primejdia unei astfel de înțelegeri greșite este mare *numai atunci* cînd sînt luate în considerație doar cîteva, puține, însușiri sau cînd structura este foarte simplă, încă neelaborată, ceva în genul unei schițe. Cu cît structura este mai închegată, cu cît ea este mai profundă în toată complexitatea ei, cu atît mai redusă devine probabilitatea ca o înțelegere greșită să se poată menține în continuare, altfel decît violentînd evidența. Așa stau lucrurile și în exemplul luat din viața zilnică. Cu cît auzi mai puțin, cu atît e mai ușor să înțelegi greșit ce ai auzit; cu cît auzi mai mult, cu atît este mai probabil ca răstălmăcirea să nu mai fie posibilă, să se „potic-nească" undeva, să „fie dată peste cap", transformîndu-se într-o înțelegere corectă a lucrurilor.

Cine nu consideră suficient acest „criteriu al mai marii eficiențe" are obligația să propună el însuși alte criterii de apreciere a interpretărilor diferite ale uneia și aceleiași opere de artă care vin fiecare cu pretenția de a fi cea justă.

Problema în sine nu poate fi însă nicidecum ocolită.

Întregul progres făcut în practica interpretării de istoria modernă a artei se întemeiază pe faptul că nu există decît o unică interpretare corectă, fapt demonstrat cu maximă claritate, în fiecare caz, de interpretările diferitelor opere de artă.

Felul în care este *găsită*, practic, această înțelegere „adecvată", „corectă" a operei de artă

Scanned with OKEN Scanner

depinde de fiecare dată de înzestrarea interpretului. Între „divinația" fulgerătoare, în care întregul căutat se conturează dintr-o dată, se dezvăluie, într-o străluminare, și examinarea empirică, precaută, a diferitelor puncte de vedere, pentru a vedea dacă vreunul dintre ele pune în lumină unitatea operei de artă, există posibilitățile cele mai diverse. Nu ne vom ocupa aici de ele. Rezultatul lor nu poate fi în toate cazurile decît unul: o apropiere pe cît posibil ideală de acea concepție care a generat dintru început forma actuală, specifică, a operei de artă. Interpretarea „justă" este într-un fel doar asimptota cunoașterii, de care interpretările existente se apropie doar, dar se pot totuși apropia din ce în ce mai mult.

8. DIFICULTĂȚI ALE INTERPRETĂRII

Pentru vremea noastră o dificultate cardinală în efortul de reactualizare a operei de artă provine din faptul că epoca mecanicistă a slăbit organul capabil să recepteze o totalitate autentică, vie — aceasta și în alte domenii ale vieții și ale cunoașterii. Peste tot fragmentele amenință să devină mai importante decît întregul, periferia mai importantă decît centrul. *O a doua dificultate, incomparabil mai mare — de fapt dificultatea specifică — constă în faptul că organul de percepere al caracterelor intuitive s-a deteriorat la cei mai mulți oameni. Capacitatea de gîndire abstractă, de observație obiectivă sau de degustare epicureică a unor detalii delectabile s-a dezvoltat în dauna „intuiției" autentice.*

Se dovedește mereu în zilele noastre — de pildă, în procesul de formare a istoricilor de artă— *cît* de greu le este celor mai mulți să se orienteze *în timp* ce privesc asupra caracterelor vizual-intuitive — să înțeleagă în genere ce sînt ele în esență. Celor mai mulți „întregul", asupra căruia trebuie să-și îndrepte atenția, le apare ca fiind ceva ne real, fantomatic; ei încearcă necontenit să

Scanned with OKEN Scanner

revină la ceea ce li se pare stabil, anume la forme, culori și semnificații desprinse din context, în care văd singurul lucru inteligibil, singurele elemente pe care se poate întemeia o interpretare „obiectivă". Aceasta cînd, de fapt, tocmai aceste fragmente sînt „lucrul cel mai ireal", un fel de cadavru, în timp ce „caracterul" reprezintă faptul cel mai real, care, evident, nu poate fi și nu trebuie despărțit de viața părților componente.

Multora le-a devenit străin acel fel de a vedea, în care „ochii spiritului acționează în permanentă legătură cu ochii trupului, căci altfel apare pericolul de a vedea și totuși de a scăpa ceva din vedere" (Goethe).

Capacitatea de a percepe caractere vizual-intuitive (fizionomice) este totuși, în evoluția mare a umanității și, în mic, în evoluția fiecărui om, mai veche, anteriorară capacității de a percepe formele și culorile în alcătuirea lor pur formală, desprinse de expresia lor intuitiv-globală. Copilul deosebește mai devreme „caracterele intuitive" (prietenos, rău, vesel, trist) decît culori și forme. O admirabilă descriere a unor astfel de trăiri intuitive ne-o oferă Adalbert Stifter în amintirile sale din primii ani ai copilăriei. Lumea popoarelor primitive este plină de astfel de trăiri fizionomice, de „condensări", care se contopesc indisolubil cu însușirile obiective. Mai tîrziu această lume unitară se divide și este trăită fragmentar.

Apar două *moduri de percepere:* unul primordial, fizionomic — căruia lucrurile, formele, totul îi poate apărea serios sau vesel, puternic sau obosit, destins sau încordat (ca să menționăm doar cîteva dintre numeroasele calități fizionomice) — și un altul mai tîrziu, avansat, conceptual-obiectiv-tehnic. Fiecare obiect și fiecare calitate poate fi percepută „obiectiv", dar și fizionomic (în „caracterul ei vizual-intuitiv"). O culoare poate fi, de pildă, percepută sub aspectul ei cromatic — atunci este roșu amestecat într-o proporție sau alta cu albastru, gri sau alb — sau sub aspect „fizionomic" și atunci „roșu" nu este o însușire

Scanned with OKEN Scanner

optic-spectrală, ci altceva, avînd calitățile unei expresii vii, „aprinse“, energice, puternice (J. V. Allesch). [12]

Este greșit să credem că însușirile fizionomice pe care le atribuim lucrurilor sînt transferuri ale însușirilor fizionomice omenești. Interpretarea fizionomică a expresiei feței este de fapt un ultim vestigiu al modului în care erau percepute mai de demult toate lucrurile.

Cît de real este caracterul fizionomic ne-o arată cu cea mai mare claritate faptul experimental că obiectele percepute, de pildă culorile percepute, se comportă cu totul diferit în funcție de orientarea obiectiv-înregistratoare sau „fizionomică“ a percepției.

În „lăuntrul“ omului domeniul „sentimentelor“ constituie un revers subiectiv al „caracterelor vizual-intuitive“ trăite în prezența obiectelor (reale sau imaginare). Ambele domenii sînt pe cale de rapidă involuție. De raporturile lor reciproce nu mă pot ocupa aici decît foarte sumar, cu toată importanța pe care o au pentru atitudinea noastră față de operele de artă.

Însușirile fizionomice țin întrucîtva de sentimente, de care însă trebuie clar deosebite. Pot anume să percep „tristețea“ unei culori, fără ca prin aceasta să am un sentiment de tristețe. Problema nu se rezolvă spunînd: „da, sentimentul pe care-l am este doar un «sentiment personal»“, ceea ce percep la culoarea respectivă este însă un „sentiment estetic“. Rămîne în ultimă instanță deosebirea incontestabilă decurgînd din faptul că receptez însușirea culorii într-un alt mod decît propriul meu sentiment. Firește, „atmosfera“ de tristețe a culorii mă poate emoționa, mi se poate transmite și poate transforma un sentiment de voioșie pe care-l am într-unul de tristețe.

Prima regulă ce trebuie urmată pentru a face „auzite“ caracterele vizual-intuitive este de a putea să taci. Să taci și să fii „liniștit“. Gîndirea și voința trebuie aduse la o stare de liniște deplină. La oamenii moderni această stare se realizează mai lesne în fața marilor priveliști ale naturii

Scanned with OKEN Scanner

decît în fața operelor de artă, mai lesne în prezența muzicii decît în fața operelor de artă plastică. La început trebuie să tacă și „sentimentele". Sînt diletanți aceia care își manifestă în fața operei de artă prea multe „sentimente" personale. Nu trebuie să ne miște decît ceea ce vine din contemplarea însăși a operei de artă. „Caracteristica operei de artă autentice este că face să dispară sentimentele personale, înlocuindu-le cu cele ce-i sînt proprii" (Adalbert Stifter). După spusele lui Schopenhauer, în fața operelor de artă trebuie să stai ca în fața persoanelor de rang înalt: cu pălăria în mînă, așteptînd ca ele să ți se adreseze.

Prima impresie directă de ansamblu înglobează adesea nemijlocit caracterele vizual-intuitive — chiar dacă doar în germene și în mod confuz. Dezvoltarea lor este tulburată doar de atenția dată în mod greșit fragmentelor sau de intervenția la fel de greșită a gîndirii, înainte ca impresia inițială să se fi consolidat. Această primă impresie stă în orice caz întotdeauna la început.

Căutarea interpretării *juste* impune însă o atitudine mai activă. În procesul contemplării intră și elemente ale gîndirii raționale, iar pentru deplina înțelegere sînt necesare în multe, chiar dacă nu în toate cazurile, și cunoștințe istorice. Este cu neputință să re-creezi opera de artă fără a aduce la nivelul conștiinței lucruri care au acționat în cursul procesului de creație artistică, rămînînd însă atunci, trebuind să rămînă, inconștiente, pentru a nu tulbura nașterea și creșterea firească a operei de artă. Procesul re-creării nu poate însă niciodată rămîne în atare măsură inconștient.

Această străluminare nu este pentru opera de artă o pierdere, ci un cîștig. Oricum, prima impresie copleșitoare pe care i-o face o simfonie de Beethoven unui auditor înzestrat din punct de vedere muzical, dar neexersat, se poate fărîmița cel puțin aparent, în cursul eforturilor ulterioare de a găsi interpretarea „justă". Pentru cine nu depășește această treaptă, o astfel de examinare a operei de artă i se va părea o profanare, mai mult încă, uciderea a ceea ce este viu. Dar a-

Scanned with OKEN Scanner

ceastă treaptă trebuie urcată, iar dacă este urcată cu succes, pe o a treia treaptă se restabilesc simplitatea, vitalitatea și puterea primei impresii, îmbogățită însă acum cu frumusețI nebănuite, care au ieșit în întregime la iveală abia în procesul străluminării.

O altă greșeală este să se creadă că opera de artă plastică este receptată numai cu ochii sau numai cu mintea. În realitate în acest proces este angajată totalitatea ființei, îndeosebi trupul întreg. Numai dacă este adoptată o atitudine globală — în care intră și anumite poziții ale corpului — perfect adecvată, opera de artă se poate desfășura plenar, ne poate realmente „umple“ de frumusețea ei.

Nu oricine poate înțelege cu adevărat opera de artă în acest mod „existențial“. Trebuie făcută deosebirea între re-crearea *autentică*, ce-și are originea în afinități elective cu anumite opere de artă și o re-creare doar prin empatie, care poate fi foarte la obiect, dar vine doar din straturi superficiale ale trăirii.

Știința nu poate renunța la nici una dintre modalitățile acestea de înțelegere, căci sfera acelor opere de artă care ne sînt accesibile prin modalitatea nemijlocită, „existențială“ este relativ restrînsă. Pentru iubitorii de artă această re-creare *autentică* are o valoare incomparabil mai mare, pentru că îl emoționează pe omul întreg, făcînd posibilă între el și opera de artă o reală comunicare, dar și, mai ales, pentru că în acest caz judecățile de rang și cele de valoare ajung să coincidă. În știință însă — și în aceasta constă unul din pericolele pe care ea le reprezintă pentru viață — înțelegerea rangului este adesea profund diferită de aprecierea de valoare, existînd de aceea primejdia ca siguranța preferințelor personale să fie zdruncinată de cunoașterea rangului operei de artă — ceea ce pentru spiritul viu constituie o pierdere fatală.

Opera de artă „readusă la viață“ nu este o posesiune definitivă. Ea nu poate fi păstrată în

Scanned with OKEN Scanner

mod mecanic în memorie, ci trebuie, la fiecare nouă întîlnire, re-creată, readusă la viață, pornind din însuși centrul ei vital.

9. INTERPRETAREA ȘI CUVÎNTUL

Re-crearea se realizează mai întîi în tăcere, în singurătatea spiritului care este capabil să o înfăptuiască.

Dificultățile noi apar atunci cînd se pune problema comunicării prin cuvinte sau a formulării conceptuale a celor văzute.

Din capul locului trebuie știut că vorbele rostite cu privire la opera de artă își asumă două funcții cu totul diferite. Numai una dintre ele este de natură noțională, cealaltă are rol declanșator (evocator).

Dacă cineva a ajuns prin studiul unei opere muzicale la interpretarea ei justă (presupus justă), această interpretare poate fi comunicată altora prin „cîntarea" operei respective, prin „reprezentarea" ei. Această posibilitate nu există în domeniul artelor plastice. Intermedierea — și aici situația e aproape tragică, ireductibilă — trebuie să se facă prin cuvînt. Nu trebuie totuși să ne închipuim că în acest caz cuvîntul ar avea funcția să înlocuiască ori să reproducă opera de artă. Amîndouă sînt absolut imposibile. Cuvîntul are doar funcția de a impulsiona, de a declanșa, de a mijloci, de a evoca în mintea și în sufletul altora o trăire și o înțelegere similară celor avute de autorul interpretării.

Cum este posibil acest lucru, iată o întrebare dificilă. Experiența arată în mod indiscutabil că lucrul este posibil. Există interpreți — printre cei în viață cel mai înzestrat fiind cu siguranță Wilhelm Pinder [13] — cărora le este hărăzit să-i călăuzească pe alții cu fermitate, în puține cuvinte, spre cele contemplate de ei înșiși și să le deschidă în acest fel accesul spre opera de artă.

Folosirea *evocatoare* a cuvîntului este, firește, cu totul altceva decît cea conceptuală. Ea nu trebuie totuși subestimată.

Scanned with OKEN Scanner

Posibilitatea de a descrie opera de artă înţeleasă intuitiv în cuvinte care au funcţie *noţională* este dată de faptul că structură are nu numai opera de artă ca atare, ci şi caracterul vizual-intuitiv, „miezul" însuşi al ei.

Un caracter intuitiv este şi el un tot esenţialmente unitar, totuşi nu ceva pur şi simplu nediferenţiat: el se alcătuieşte într-un anumit fel, despre el se pot face afirmaţii particularizante. În unele cazuri impresia principală poate consta dintr-o opoziţie între două intenţii ce sînt încă inteligibile. Acestei impresii principale i se adaugă apoi altele care nu erau încă cuprinse în prima ei formă, dar care se îmbină cu această formă într-un tot, definind şi particularizînd mai precis impresia iniţială de ansamblu. Impresia principală se dezvoltă îmbogăţindu-se cu nuanţe care, în sine, ar putea avea şi o cu totul altă orientare. Corelaţi însă cu impresia principală, astfel de factori acţionează în sensul îmbogăţirii şi amplificării caracterului iniţial. Structurarea caracterului se poate însă realiza şi invers, printr-o restrîngere şi delimitare crescîndă a trăsăturilor caracterului principal. Firește, toate acestea sînt formulate foarte elementar; între aceşti poli ai structurii pe care i-am menţionat schematic există numeroase tranziţii (după J. von Allesch).

Lingvistic această descriere *directă* a caracterului apare ca o înşiruire de adjective, dintre care primul dă „tonul", iar celelalte contribuie la precizarea acestuia. Aşa se explică aglomerarea de adjective pe care o întîlnim atît de frecvent în descrierile de opere de artă şi care este uşor răstălmăcită ca prolixitate a istoricilor de artă.

Descrierea indirectă a caracterului intuitiv înfăţişează modul în care acesta acţionează în procesul de zămislire a operei respective. Caracterul intuitiv decide „de ce în opera de artă totul este aşa cum este". Diverse alte fapte decid la rîndul lor cum trebuie înţeles caracterul intuitiv. Întregul este descris prin părţile lui, iar acestea prin întreg. În felul acesta poate reuşi tentativa de a cuprinde într-o formulă analitică structuri

Scanned with OKEN Scanner

care sînt eminamente intuitive și par a desfide orice interpretare noțională.

Important este însă ca și în astfel de formulări definitorii să se folosească un minimum de determinări particulare ale caracterului global, recurgîndu-se la altele noi abia atunci cînd toate cele arătate lasă încă nelămurite părți esențiale ale operei.

10. ORIGINEA ȘI GENEZA OPEREI DE ARTĂ

Privită ca atare, opera de artă se realizează ca un tot organic datorită acestui caracter intuitiv, care o însuflețește și-i conferă totodată farmecul ei propriu.

Și în geneza operei de artă acest caracter intuitiv este *elementul primordial*, din care opera de artă, cu specificul și cu toate trăsăturile ei particulare, se dezvoltă în cursul unui întreg proces de articulare și structurare, pînă în momentul în care caracterul său particular își dobîndește forma și expresia deplină. Opera de artă devine de-a lungul acestui proces tot mai unitară, mai individuală și mai pregnantă.

A reface în acest sens acest proces calitativ este cu neputință. Nu are mai ales nici un sens ca această „intuiție", care e sursa însăși a operei de artă, să fie pusă pe seama „sentimentelor" artistului.

Este adevărat că istorici de artă dintre cei mai de seamă consideră că la originea operei de artă stă „sentimentul". Această concepție este însă derutantă; ea este de fapt piedica ce stă încă în calea unei bune teorii a creației artistice. Primul lucru care trebuie să existe pentru ca o operă de artă să poată apărea nu este ceva care se află în artist, de felul sentimentelor sale, ci ceva oarecum din afara lui, deosebit în orice caz de sentimentele sale, ceva care-i „plutește în fața ochilor", avînd un aspect obiectiv, dar încă nediferențiat (înconjurat poate de un „nor" sau de un „halou" de viziuni difuze). Desigur acest

Scanned with OKEN Scanner

ceva care-i flutură în fața ochilor se va fi născut dintr-o stare generală anterioară, în care sentimentul și obiectul, interiorul și exteriorul erau încă inseparabile. Fără delimitarea lor, însă, lipsește însăși premisa procesului de creație artistică. Ceea ce este întrezărit — conștient sau inconștient — la începutul acestui proces sînt anumite „caractere intuitive", care-și găsesc împlinirea și concretizarea atît în anumite forme și structuri formale cît și în anumite obiecte și sfere obiectuale capabile să le reprezinte.

Aceste caractere intuitive mai sînt denumite și valori expresive sau pur și simplu expresie, denumire nu prea potrivită, pentru că acest termen — „expresie" — indică o dualitate. Expresie este întotdeauna expresie *a* ceva.

Să numim starea aceea de dinainte de separare A, iar elementul obiectual care se desprinde de ea B; între B și A nu există totuși decît la anumiți artiști și în anumite epoci relația dintre „expresie" și „lucrul exprimat", relație în care B este expresia lui A. Întotdeauna însă B este produsul, creația lui A și anume prima lui întruchipare, plăsmuirea acelei *prima materia*, cu care lucrează procesul de creație și totodată *primum movens* [14] al acestui proces.

Această materie primordială artistul nu o poate căuta; ea i se impune, îi apare în fața ochilor ca un fenomen obiectiv ce-și cere formă.

Caracterul intuitiv care apare și i se impune artistului în prima sa „viziune" este pe tărîmul creației artistice însuși elementul primordial: întotdeauna nou, saturat de germenii viziunilor ulterioare, aparent impalpabil și imposibil de descris, conturîndu-se și definindu-se, ajungînd pe deplin inteligibil doar în procesul făuririi operei (B. Croce). El este *prima materia* și totodată *primum movens*, „lucrul care nu a mai existat vreodată" (*ho poteron ouk hen*), imposibil de realizat pe cale artificială și, în acest sens, „natură" autentică, unic și inconfundabil, de o maximă vitalitate și prospețime.

Scanned with OKEN Scanner

Actul creator, străfulgerearea în care-și are originea opera de artă, se numește inspirație (înțeleasă din perspectivă spirituală) sau, poate încă mai bine, improvizație (înțeleasă ca moment de început al făuririi operei). Ceea ce e prins în acest moment este acel caracter „global" nediferențiat, care tinde spre articulare și organizare formală și nu-l lasă pe artist să se odihnească pînă ce năzuința aceasta nu s-a înfăptuit și împlinit în opera ajunsă la forma ei perfectă.

„Orice poet știe că inspirația poate fi declanșată de o pată de culoare, de un motiv, un ritm, o mișcare sufletească sau cum le-am mai numi; ea survine ca un fapt în care nimic nu este determinat, dar în care totul este cuprins: în care se află deja acest metru și nu altul, aceste cuvinte și nu altele, această succesiune, această extensie și nu altele. Orice poet știe de asemenea că lucrarea sa constă în descifrarea acelei pete de culoare, acelui motiv, acelui ritm, pentru a ajunge în cele din urmă să redea, clar conturat, în litere și cuvinte ce pot fi recitate cu voce tare, același sentiment pe care l-a avut ca o străfulgerare în momentul primei inspirații" (B. Croce).

Acest caracter originar se păstrează în tot cursul procesului de creație, conturîndu-se însă tot mai precis, devenind tot mai bogat și mai articulat datorită seriei de inspirații de rangul al doilea și al treilea care apar ulterior și se contopesc indisolubil între ele și cu viziunea inițială, făurind, în urma unei succesiuni de acte creatoare ce se suprapun, forma concretă a operei de artă. Se poate însă și ca aceste inspirații de rang secund și terț să fie incompatibile cu inspirația primară și să trebuiască a fi de aceea abandonate.

„*Un bon tableau, fidèle et égal au rêve* (aceasta este inspirația de care vorbim) *qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédents sont toujours complétées par la suivante, ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de*

Scanned with OKEN Scanner

tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité (!) et le faisant monter d'un degré vers la perfection“ [15], spune despre cazul special al creării unui tablou unul dintre cei mai subtili critici de artă din toate timpurile, Charles Baudelaire.

Caracterul vizual-intuitiv întrezărit de artist determină întregul proces de creaţie pînă în momentul desăvîrşirii operei. Ceea ce nu înseamnă — şi Konrad Fiedler a subliniat cu tărie acest lucru — că artistul îşi reprezintă de la început acest caracter vizual-intuitiv cu claritate, îi dă apoi mental forma definitivă, iar la sfîrşit nu face decît să-l proiecteze, am spune, în materialul în care se zămisleşte opera. În realitate, dezvoltarea acestei intuiţii se înfăptuieşte în tot cursul procesului de făurire a operei, în munca concretă cu materialul.

În cursul acestui proces caracterul intuitiv poate fi nu numai conturat, „articulat“ tot mai precis, ci poate fi şi transformat, modificat. Cu totul abandonat însă nu poate fi. Căci dacă se întîmplă acest lucru, sub aparenţa superficială a continuării aceleiaşi opere se insinuează o nouă „concepţie“ şi implicit, o nouă orientare a procesului însuşi.

Caracterul vizual-intuitiv întrezărit determină alegerea anumitor materiale, unelte de lucru şi procedee tehnice, alegerea, transformarea şi contopirea anumitor forme şi structuri formale; el modifică problemele puse artistului, le dă în sfîrşit un contur precis şi le imprimă semnificaţia ce le este proprie.

Momentele tipice ce se repetă de fiecare dată în cursul acestui proces sînt aşadar preluarea, asimilarea unor noi „idei“ artistice şi respingerea a ceea ce nu corespunde caracterului avut în vedere. „Viziunea“ iniţială acţionează şi ca „magnet“ şi ca „sită“.

Văzut prin prisma totalităţii operei, procesul reprezintă o crescîndă autodefinire, cristalizare a caracterului. Prin prisma părţilor ei, el este o „organizare“ din ce în ce mai riguroasă a acestora.

Scanned with OKEN Scanner

„Artistul își înțelege ideea abia în procesul de desăvîrșire a operei". (F. von Baader)

În ce privește desfășurarea *temporală* a procesului de creație din momentul conceperii pînă în cel al desăvîrșirii operei de artă, ar fi cu totul greșit să credem că este vorba de o progresiune treptată, egală, a structurii și precizării caracterului cu totul nediferențiat la început. Devenirea operei de artă nu se desfășoară deloc tot așa de „organic" cum crește planta din sămînță sau animalul din ou.

Din ceea ce la capătul procesului de creație ne stă în față ca „organism" al operei de artă, în primul moment este poate prezent — văzut din afară — doar un fragment. Caracterul vizual-intuitiv, care determină întregul proces ulterior, poate fi declanșat de vreun detaliu: o pată de culoare, o figură, cîteva linii, o rimă sau un ritm, o melodie sau o formă metrică.

Că ne aflăm doar în fața unor fragmente este însă doar o aparență înșelătoare și superficială. Potențial fiecare fragment presupune, anticipează — deocamdată doar aluziv — totalitatea, chiar dacă încă nu pe deplin realizată, a caracterului vizual-intuitiv.

Iată de ce nu poate fi propus nici un tip anume de desfășurare în timp a devenirii operelor de artă, nici măcar o anumită succesiune tipică, în afară de cea cu totul generală: concepție — structurare — desăvîrșire.

Opera de artă se desăvîrșește în momentul în care atinge un stadiu final „static", „atemporal", în care nimic nu mai poate fi schimbat, fără ca operei de artă să i se știrbească ceva din necesitatea ei lăuntrică. Aceasta îl deosebește de toate celelalte momente anterioare ale devenirii operei de artă respective.

„Poetul vorbește despre o adîncă mulțumire... Ea duce la o stare momentană de liniște, așa cum trupul se odihnește cînd nevoile sale animalice sînt satisfăcute. Viața reală atinge un moment de repaos. Se închide un cerc. Lumea

Scanned with OKEN Scanner

și existența s-au rotunjit, desăvîrșindu-se, clipa s-a împlinit, a devenit veșnicie" (Walter F. Otto). Acest stadiu final ideal este, am putea spune, asimptota creației.

Odată însă cu satisfacerea nevoii de creație prin desăvîrșirea operei de artă apare o nouă necesitate, care nu exista înainte și care nu ar fi apărut dacă prima nu ar fi fost satisfăcută. La fel, opera de artă aparent desăvîrșită îndeamnă la altceva, devine impulsul spre noi plăsmuiri.

Orice istorie de artă autentică se întemeiază pe acest paradox: opera de artă autentică este o mică lume ce-și are echilibrul în ea însăși, dar reprezintă în același timp un moment de tranziție în cadrul unei evoluții istorice.

Tot ce se poate spune despre geneza *concretă* a unei opere de artă anumite se întemeiază doar pe date foarte sumare și răzlețe.

Desfășurarea lăuntrică a procesului nu ar putea-o observa decît artistul creator; dacă ar observa-o însă, creația sa ar fi poate prin aceasta stînjenită.

Natura pare a-l apăra pe artist de a deveni prea conștient de ceea ce face, pentru că intervenția rațiunii „limpezi" ar tulbura desfășurarea organică a lucrului. De aceea este atît de greu să discuți cu artiștii despre creația lor. Ceea ce ar putea ei spune este doar o părticică din ceea ce s-a petrecut în sinea lor pentru ca opera să se producă și se referă de cele mai multe ori la straturile raționale ale operei de artă, nu la miezul, la sîmburele ei. Dacă punem, ca istorici, întrebarea, ce forțe au determinat realizarea formei definitive a operei de artă, intrăm într-un domeniu care artistului îi este în genere cu totul necunoscut.

Numai în mod excepțional se pot întruni în aceeași persoană artistul creator și spiritul capabil să reflecteze asupra procesului de creație. În aceste cazuri mărturiile sînt deosebit de valoroase; ele nu trebuie însă acceptate ca adevăruri ultime, ci (ca de altfel toate izvoarele) trebuie preluate critic, tălmăcite.

Scanned with OKEN Scanner

Din momentul în care privim din afară acest proces al devenirii, ne situăm în fața unei probleme istorice. Pornind de la puține vestigii, trebuie să reconstituim un eveniment cu totul unic, în întreaga lui desfășurare „lăuntrică" și exterioară.

11. IMPORTANȚA INTERPRETĂRII PENTRU ISTORIA ARTEI

Pentru o istorie autentică a *artei* punctul de plecare se află în operele de artă și, bineînțeles, în primul rînd în operele re-create, interpretate. Altfel istoria artei se transformă pe nesimțite într-o istorie a formelor sau, în cel mai bun caz, a structurilor formale.

„Operele sînt cele care ne fac să înțelegem cum s-au petrecut lucrurile, nu invers" (Th. Haecker). Dacă nu înțeleg operele de artă, nu înțeleg nici schimbările ce s-au produs procesual, nu înțeleg nici istoria.

Orice încercare de a sări, în construirea istoriei artei, faza re-creării, a interpretării, este sortită eșecului. Cele mai multe teorii privitoare la istoria artei și la cercetarea ei au greșit neluînd îndeajuns în considerare această problemă a istoriei artei.

„Istoria își găsește împlinirea și temeiul în prezentul adevărat" (F. von Baader).

Scopul istoriei artei este de a deduce un fapt sau un moment istoric unic, precis delimitat, din forțele sau, spus cu mai multă precauție, din factorii foarte diverși care au acționat în procesul producerii lui. Pe tărîmul artei scopul cel mai clar circumscris pe care are a-l urmări istoria artei este înțelegerea procesului unic care duce la nașterea operei de artă individuale, iar scopul cel mai vast este configurarea istoriei universale a artei. În domeniul cercetării este important să se pună în evidență procese care sînt relativ și pe cît posibil firesc încheiate.

Astfel de procese sînt nu numai înțelese pornind de la operele de artă; „marile" sau mai bine

Scanned with OKEN Scanner

spus „adevăratele“ opere de artă reprezintă totodată evenimente în cadrul acestor procese.

Istoria are sarcina să lămurească nu numai cum s-au produs în timp transformările „structurii“ operelor de artă, ci și problema realizării artistice, care se pune odată cu înțelegerea structurii, de care este indisolubil legată. Istoria artei trebuie să arate care sînt condițiile în care se produc realizări artistice deosebite. Evident, încercarea de a face acest lucru se izbește de fapte care nu mai pot fi explicate pînă la capăt și trebuie luate ca atare: așa este forța creatoare a artistului. O mulțime de alți factori însă, care fac posibilă calitatea înaltă a operei de artă, pot fi lămuriți pe cale istorică.

Paradoxul fundamental al oricărei cercetări de istoria artei îl constituie tocmai faptul că un fenomen atemporal — perfecțiunea artistică, opera de artă ce-și are centrul de echilibru în ea însăși — este realizat în materiale temporale, sub acțiunea unor forțe temporale, care se schimbă cu trecerea timpului. Acesta este motivul pentru care, dincolo de alte deosebiri, există două tipuri fundamentale de cercetare în domeniul istoriei artei. Primul pune accentul pe latura artistică a operei de artă și a apărut pînă acum în ipostaza estetică absolută, aplicată, am zice, la istoria artei. Celălalt pune accentul pe fenomenul istoric, tranzitoriu, al „stilului“. Îmbinarea ambelor moduri de cercetare s-a realizat extrem de rar, dar ea rămîne problema specifică a istoriei de artă autentice. Este o problemă care nouă, germanilor, ne stă în chip deosebit la inimă.

Din punct de vedere teoretic concepția, potrivit căreia istoria artei trebuie să se înalțe pe temeiul interpretării operelor de artă luate în parte, este de necontestat. Apar însă îndoieli în ce privește posibilitatea realizării acestui program.

Prima îndoială vine din faptul că numărul operelor care trebuie interpretate este mult prea

Scanned with OKEN Scanner

mare. Cînd s-ar încheia această operațiune e greu de spus.

Această îndoială poate fi atenuată în felul următor: mai întîi, experiența interpretării operelor de artă arată că acestea nu sînt total diferite între ele, că între ele există înrudiri firești. O structură realmente înțeleasă deschide accesul spre un cerc mai mic sau mai mare și, dincolo de el, spre a o întreagă serie de alte opere de artă. În ciuda „personalității" fiecărei opere de artă autentice există și în domeniul artei grupuri reale, firești. Evident, ele nu reprezintă clase net delimitate între ele, ci tipuri cu granițe labile.

Teoretic, problema „autenticelor *generalia*" — pe care o cunosc și alte științe — este realmente o problemă fundamentală a istoriei artei, una dintre cele mai dificile, asupra căreia nu mă opresc însă aici. Afinitatea nu trebuie totuși căutată la suprafață, ci în acele însușiri centrale care definesc esența și existența specifică a operei de artă particulare, în zona deci a „caracterului vizual-intuitiv", cum l-am numit. Practica arată însă limpede că interpretarea profundă a unui număr adesea restrîns de opere poate modifica radical concepția despre capitolul respectiv al evenimentelor istorice.

Descoperirea operelor decisive pentru înțelegerea evenimentelor istorice ține de înzestrarea istoricului „înnăscut". Alegerea lor nu poate fi arbitrară; ea trebuie să se poată susține în fața instanței numeroaselor fapte stabilite fără echivoc.

A doua îndoială: cum se poate reconstitui, pornind de la operele ce-și au centrul de greutate în ele însele și care fac obiectul interpretărilor, desfășurarea procesului istoric autentic? (Reapare aici „problema eleatică[16] a științei istorice).

Lucrul este posibil printr-o schimbare a aspectului luat în considerare. Opera izolată nu mai trebuie privită ca un fapt existent (și nici ca un lucru în curs de devenire, ceea ce ne-ar duce la ontogeneza operei de artă), ci ca un fapt

Scanned with OKEN Scanner

devenit, ca un produs al unor factori (forţe) ce acţionează în multiple feluri. Analiza structurii artistice este astfel înlocuită cu o „analiză genetică".

Printre forţele care „determină" producerea operei de artă, există şi unele ce nu pot fi explicate istoric, anume acelea care au acţionat numai în cazul unei *singure* opere de artă. Alte forţe acţionează de asemenea asupra artistului ca individ, fără a fi însă individuale, ci avînd un caracter general. Transformările lor în decursul istoriei nu se produc prin salturi, ci sînt continui, se produc prin tranziţii şi pot fi urmărite istoriceşte.

A stabili care dintre ele sînt defintorii şi decisive pe plan istoric face parte din problematica specială a istoriei artei.

Analiza genetică presupune însă, avînd-o ca premisă, interpretarea. [Numai concepţia potrivit căreia opera de artă este atît un fapt existent cît şi un produs al devenirii corespunde tuturor aspectelor problemei. În interpretare opera de artă este privită ca un fapt existent, în „analiza genetică a factorilor" ca un produs al devenirii, aceasta ducîndu-ne la înţelegerea procesului istoric.

Pînă acum această a doua latură a problemei a fost unilateral dezvoltată în aşa-numita „istorie a stilurilor". Ar fi salutar dacă o vreme prima ar fi dezvoltată la fel de unilateral — dar de data aceasta în mod conştient unilateral. Aceasta pentru că în felul acesta ar deveni limpede că o autentică istorie a artei nu trebuie niciodată să excludă trei lucruri:

Întîi: Faptul că opera de artă individuală este o lume ce şi-a găsit echilibrul în ea însăşi şi tocmai prin aceasta reprezintă conţinutul istoriei artei. Căci arta există prin operele de artă.

Al doilea: Realizarea artistică. Istoria artei trebuie să-şi recapete un relief valoric (relief ierarhic, de rang).

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea: Noul, factorul creator ce apare fulgerător, nemijlocit, fără raţiune suficientă, ca forţă ce impulsionează istoria. Dacă istoria fiinţelor vii acceptă ca atare ideea salturilor naturii, a „mutaţiilor“, o istorie a produselor omului nu trebuie să dorească a fi în această privinţă mai deterministă. Noul nu constă în cine ştie ce forme noi, ci în acel „miez“ al operei de artă, care se revelează numai interpretării penetrante.

12. IMPORTANŢA INTERPRETĂRII PENTRU VIAŢĂ

Istoricul de artă întruneşte, aşadar, în activitatea sa două funcţii cu totul diferite: aceea de a trezi la o nouă viaţă opere ale artei trecutului şi aceea de a cerceta procesul definitiv şi efectiv încheiat în urma căruia au apărut la un moment dat acele opere. Cu prima dintre aceste funcţii el îndeplineşte o misiune care este astăzi mai importantă decît deschiderea unor perspective istorice oricît de vaste ar putea fi ele.

Mulţi oameni caută astăzi acces la înţelegerea marilor opere de artă ale trecutului şi aşteaptă de la istoricul de artă să le deschidă căile spre această înţelegere.

Această situaţie, căutarea unui mediator în calea spre opera de artă, este cu totul nouă. Dorinţa aceasta este una din trăsăturile caracteristice ale vremii noastre. Ea este expresia unei nesiguranţe lăuntrice, resimţite îndeosebi în faţa operelor de artă plastică. Faptul este de necontestat. Trebuie doar să fi văzut cît de nesigur — aproape fizicește chiar — păşesc oamenii în muzee în faţa operelor de artă, pentru a înţelege că s-au pierdut în această privinţă firescul şi naivitatea de altădată a receptării. Se manifestă aici în mod indubitabil o criză adîncă a epocii noastre.

Dincolo de aceasta însă, dorinţa de care vorbim este o expresie a nevoii resimţite de a nu rămîne la *impresia* subiectivă, diferită de la om

Scanned with OKEN Scanner

la om, produsă de opera de artă, ci de a pătrunde mai adînc sau de a se lăsa călăuzit spre atitudinea adecvată în mod special operei *respective*, cerută, am spune, de ea. Este o expresie a sentimentului just că pentru o anumită operă de artă — și lucrul este cu atît mai valabil cu cît este mai amplă și mai complex structurată o asemenea operă — există numai o *singură* interpretare corectă. Însuși faptul de a o căuta trădează un nou respect față de marile opere de artă și față de creatorii lor. În fața operei trebuie să aibă cuvîntul nu propria și mărunta părere personală, ci opera însăși. *În măsura în care este autentică, această nevoie este realmente una din trăsăturile pozitive și valoroase ale vremii noastre*, chiar dacă ea se manifestă doar într-un cerc restrîns.

Istoricul de artă nu poate satisface această cerință prin explicații istorice, oricît ar fi ele de ingenioase. Orice explicație istorică este o deviere de la cerința propriu-zisă impusă atît de opera de artă cît și de iubitorii de artă care caută căi de acces spre opera respectivă. Nevoia aceasta este satisfăcută numai de o interpretare autentică, ce-și are temeiul în opera însăși. O asemenea interpretare trebuie să se poată susține în fața operei de artă concrete. Abia cînd s-a ajuns cu adevărat pentru o mare operă de artă la o interpretare profundă, clară și simplă, care să-i fie pe măsură, îți poți da seama cît de nesatisfăcător a fost orice surogat de interpretare pe bază de observații istorice și estetice.

Istoricii de artă nu sînt firește singurii care dețin cheia unor asemenea interpretări ale operelor de artă. În măsura în care este vorba de căi de acces spre opera de artă, artiștii, amatorii de artă pot face, în cerc restrîns, același lucru: ei pot deschide ochii și arăta care sînt posibilitățile de a accede la operă. (Ar fi interesant de știut de către ce oameni și în care cercuri sînt trezite la viață mai multe opere de artă, care devin astfel surse de reală delectare și contemplare.) Aceasta nu schimbă întru nimic faptul că istoricul de artă este în primul rînd cel chemat să

Scanned with OKEN Scanner

rezolve o asemenea problemă. În situația actuală el este cel care arată calea spre înțelegerea operei de artă. Rolul său nu se poate reduce la restabilirea stării inițiale, a „textului“ operelor, pentru ca apoi alții să se străduiască a le face înțelese.

În măsura în care istoricul de artă este interpret al operelor de artă din trecut, el este în același timp istoric și artist reproductiv, artist cu rezerve, totuși artist (B. Croce). Ca atare el se situează pe aceeași linie cu dirijorul (și în genere cu interpreții operelor muzicale) și cu regizorul. Este deci perfect întemeiat și de la sine înțeles faptul că perioada de înflorire a acestor arte reproductive coincide cu perioada de înflorire a istoriei artei ca artă interpretativă. Marii istorici de artă, un Wölfflin sau un Wilhelm Pinder sînt, dincolo de marea lor însemnătate ca oameni de știință, și, în primul rînd, mari interpreți ce aduc la o nouă viață operele artei trecutului.

Faptul că această interpretare se realizează nu prin reprezentarea sau cîntarea operei respective, ci prin intermediul limbajului creează o mulțime de dificultăți și primejdii, pe care le-am amintit mai înainte. În principiu însă problema rămîne aceeași pentru toate domeniile.

A te ocupa de artă nu este un „lux“. Preocuparea aceasta are pentru colectivitate o funcție care depășește domeniul propriu-zis al artei. Ea are o valoare „formativă“ pentru fiecare om în parte. Readucînd la viață opera de artă, pătrundem dincolo de ceea ce este doar înveliș superficial și convenție, spre ceva primordial, ceea ce constituie un suprem stimul de ordin spiritual. „Contemplarea operelor de artă trezește în noi un fel nou de viață spirituală; ne vedem puși într-o relație nouă cu lumea și înțelegem că o putem stăpîni în cu totul alt sens decît cel în care ne-o însușisem“ (K. Fiedler). Se dezvoltă un organ spiritual debilitat la majoritatea oamenilor. În contraponderea pe care o creează dezvoltarea acestui organ stă valoarea de neînlocuit pe care inte-

Scanned with OKEN Scanner

resul autentic pentru operele de artă o are pentru „formarea omului întreg“ — înțelegînd formarea în sensul ei inițial și nu în mod intelectualist, ca posesiune a unor cunoștințe. Pe bună dreptate se vorbește în vremea noastră despre necesitatea unei cultivări a voinței, a capacității de a decide, de a îndrăzni, ca o contrapondere a proliferării unilaterale a „intelectului“ — care tocmai la așa-numiții „oameni cultivați“ a dus la slăbirea puterii de a voi. Pentru realizarea unui echilibru deplin al culturii umane, trebuie însă ca ea să integreze, alături de capacitatea de a gîndi și de a voi și pe aceea de a intui, de a „vedea“ lucrurile.

Asupra consecințelor care decurg de aici pentru o educație artistică corectă nu mă voi opri mai mult.

Centrul de greutate trebuie în primul rînd deplasat spre păstrarea și, dacă s-a pierdut, spre redobîndirea simțului pentru „caracterele intuitive“ în toate domeniile materiale, spre cunoașterea proceselor de creație și, legată de acestea, spre cunoașterea concretă a materialelor și a procedeelor (tehnicilor) artistice. În al doilea rînd trebuie educat respectul pentru ierarhia operelor de artă, fără să se renunțe prin aceasta la temeiurile personale ale aprecierii lor.

Ce este arta ne învață înainte de toate — ca și în muzică — operele marilor maeștri, interpretarea lor profundă și adevărată.

Cel puțin tot atît de importantă este însă și o altă funcție a preocupărilor artistice bine călăuzite.

Privitorii vin spre opera de artă cu puncte de vedere diferite dar, *apropiindu-se* de conținutul ei adevărat, opera de artă — și anume opera autentică de artă — realizează între ei o *comuniune*. Este vorba aici nu numai de ceva nou, ci și de o trăsătură foarte pozitivă ce caracterizează relația cu arta în vremea noastră, mai ales dacă o comparăm cu epoca anterioară, în care unei atitudini subiective, bazate pe gustul personal față de operele de artă, îi corespundea

Scanned with OKEN Scanner

o concepție istoricistă asupra problemelor istoriei artei, o concepție orientată mai mult spre „stiluri“ decît spre „artă“.

Această comuniune reprezintă sensul major pe care-l are necesitatea resimțită în zilele noastre a unei aprecieri „obiective“ a artei, necesitate care corespunde în profunzime altor tendințe ale acestei vremi.

Mediatorii acestei comuniuni sînt marii interpreți. Puțini sînt cei cărora le este dat să ajungă la tălmăcirea justă a unei opere și să o comunice și altora. Dar prin ei arta interpretării s-a ridicat la o înălțime cu totul unică, fără precedent în vreo altă epocă a istoriei. Ce spunem este valabil nu numai pentru muzică — unde lucrul este mai evident decît în celelalte domenii —, ci și pentru arta plastică. Numeroase mari opere de artă s-au trezit în zilele noastre la viață în fața „ochilor spiritului“ marilor tălmăcitori și nu puține dintre ele au fost înțelese și gustate pe deplin pentru prima oară de cînd au fost create, devenind prin intermediul redescoperitorilor lor surse de înaltă și pură delectare a multor oameni și focare ale unor noi comuniuni spirituale. Istoricii de artă — ca aducători la suprafață ai operelor de artă scufundate — au revelat popoarelor lor și lumii întregi comori nemăsurate. Vremurile viitoare vor prețui ca o realizare de seamă a epocii noastre această explorare plină de abnegație pentru scoaterea la lumină a tezaurelor scufundate.

NOTE

* Studiu publicat în: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* I (1957) („Kunstwerk und Kunstgeschichte“). Inclus în volumul *Kunst und Wahrheit*, Mäander Verlag, 1978, p. 96—132.

1 Wilhelm Furtwängler, „Interpretation — eine musikalische Schicksalsfrage“ („Interpretarea o problemă muzicală de importanță vitală“). In: *Das Atlantisbuch der Musik*, Zürich 1934.

Scanned with OKEN Scanner

2 Mihail Alpatov, „Das Selbstbildnis Poussins im Louvre“ (Autoportretul lui Poussin de la Luvru). In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II, p. 121.

3 Transpus la opera de artă după Philipp Lersch, *Der Aufbau des Charakters (Construcția caracterului)*, Leipzig 1938, 23 (Opera aceasta a apărut ulterior în numeroase ediții sub titlul *Der Aufbau der Person (Construcția persoanei)*, ultima la München, 1970.

4 Ferdinand Weinhandl, *Die Gestaltanalyse (Analiza configurației formei)*, 1927.

5 În întregimea ei, maxima este — citată din Esop, Fabule 205—: „Hic Rhodus, hic salta“. („Aici e Rhodosul, aici să sări“), adică: Aici să arăți ce știi, ce poți, cu ce te lauzi! (n.tr.).

6 Ernesto Grassi în: *Geistige Überlieferung* — das zweite Jahrbuch, Berlin 1942.

7 Vezi: Heinrich Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde* (Despre dreapta și stînga tabloului) (1928), în: *Gedanken zur Kunstgeschichte (Gînduri despre istoria artei)*, Basel 1941, 82.

8 Vezi: Konrad Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (Despre aprecierea operelor de artă plastică), 1876, în: *Schriften zur Kunst (Scrieri despre artă)* I, München 1913—14, 1—79. Retipărit, cu o introducere și completări, de Gottfried Boehm, München 1972. J.v. Allesch, „Über ästhetischen Wert.“ (Despre valoare estetică). In: *Psychologische Forschungen*, vol. 4 (1923).

9 Friedrich Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen (Giotto și apocrifele giottești)*, Basel 1923, 14.

10 Heinrich Wölfflin, „Über Abbildungen und Deutungen“ („Despre reproduceri și interpretări“), în: *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, 104.

11 Wilhelm Furtwängler, „Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in der Kunst“ („Accesibilitate și valabilitate generală în artă“), în: *Geistige Überlieferung — ein Jahrbuch*, ed. de Ernesto Grassi, Berlin 1940.

12 Johannes von Allesch, „Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben“ („Modul estetic de manifestare a culorilor“), în: *Psychologische Forschungen* 6 (1925); vezi și: Hans Sedlmayr în: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* IV (1931—32), 214—224.

13 Wilhelm Pinder a murit în ziua de 13 mai 1947, deci după prima publicare a acestui studiu.

14 „Primul impuls“

15 Baudelaire, „Le gouvernement de l'imagination“ („Domnia imaginației“), *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, IV). „Un bun tablou, fidel și identic cu visul care l-a născut, trebuie să fie produs ca o lume. Tot astfel cum creația, așa cum o vedem, este rezultatul mai multor creații, precedentele fiind întotdeauna completate de

Scanned with OKEN Scanner

următoarea, şi un tablou lucrat armonios constă dintr-o serie de tablouri suprapuse, fiecare nou strat dînd visului mai multă realitate şi făcîndu-l să urce o nouă treaptă spre desăvîrşire".

16 Zenon din Elea demonstrează imposibilitatea mişcării, întrucît obiectul ce se mişcă (săgeata) se află întotdeauna într-un anumit moment într-un loc anumit, deci nu se mişcă în nici un moment (obs.red.).

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE INTERPRETAREA OPERELOR DE ARTĂ PLASTICĂ *

PROIECT PENTRU UN PROGRAM DIDACTIC

„O teorie, capabilă în mod deosebit să formeze la tineri deprinderea toleranței și simțul respectului pentru părerea altora, este teoria exegezei".
EMILIO BETTI

Istoria artei, dacă vrea să fie istorie a *artei*, trebuie să treacă proba focului pe care o reprezintă interpretarea. Cel ce ocolește problemele interpretării, în iluzia de a se putea menține pe „terenul solid al faptelor", eșuează în deșertul pietrificat al unei istorii a formelor vide. Dar și cel care ar vrea să rezolve totul prin intuiție cade în mlaștina subiectivismului.

Fericite au fost vremurile și netulburată munca pe vremea cînd se mai credea că operele de artă pot fi văzute și caracterizate la fel ca operele naturii. Este îndoielnic că în acest paradis pierdut s-ar mai putea intra pe poarta din dos a luciditățiii supreme, la care se referea Kleist [1]. De altfel poate că acest paradis nu este exact acela în care „omul de știință" ar vrea să ajungă.

Întrucît necesitatea interpretării operelor de artă, ca premisă a cunoașterii istoriei lor, nu mai poate fi tăgăduită, nu poate să nu ne mire inexistența unui program de instruire a celor ce studiază istoria artei în această primă artă a specialității

Scanned with OKEN Scanner

lor. Chiar și cei din generația mea nu beneficiau de nici un fel de îndrumare în ce privește exegeza operelor de artă plastică: studiul privitor la metodologia istoriei artei se concentra asupra altor probleme. Interpretarea era deprinsă la școala modelelor oferite de mari interpreți, fără însă să se mediteze prea mult asupra lor, fără să fie folosit chiar termenul de interpretare, ceea ce poate că, pentru început, nici nu era metoda cea mai proastă. Situația nu s-a schimbat prea mult nici astăzi. Problemele interpretării se ascund în spatele așa-numitei „descrieri a operelor de artă", de care nu scapă nici un începător în ale istoriei artei; pe o treaptă mai pretențioasă le găsim în metoda „analizei structurale".

Este într-un fel lipsit de sens să expun aici unui maestru al interpretării, cum este Romano Guardini, necazurile începătorului și ale celui ce trebuie să-i instruiască pe începători. Îndrăznesc totuși să o fac, pentru că mi se pare că, meditînd asupra acestor probleme dintr-un punct de vedere pedagogic, se poate realiza ceva pentru însuși fondul lucrurilor. Ca, de exemplu, și menționez doar un aspect, pentru înțelegerea faptului că așa-numitele „canoane" ale unei teorii generale a interpretării, stabilite cu acuitate de marele jurist Betti [2], sînt diferite în esența lor și aparțin unor dimensiuni diferite ale interpretării.

De altfel cel ce încearcă să-i facă înțelese aceste probleme unui învățăcel, va observa că odată cu ele intră în joc un întreg ghem de vechi probleme filosofice controversate. Nu e deci de mirare că mulți ar vrea să scape de această „povară". Fuga de această primă sarcină a istoriei artei poate fi, nu rareori, observată la istorici de artă înzestrați din generația mai tînără (la mai puțini însă din generația cea mai tînără). Și aceasta nu fiindcă n-ar fi capabili să răspundă cerințelor unei bune interpretări, ci fiindcă cred, greșit, că pe această cale ar pătrunde în istoria artei subiectivitatea, care este incompatibilă cu adevărata obiectivitate.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvîntul şi obiectul

Nu poţi „interpreta" în sensul propriu-zis al cuvîntului decît „manifestări obiective [3] ale spiritului, deci, în domeniul istoriei artei, în primul rînd operele de artă şi în al doilea rînd, ca în orice disciplină istorică, documente scrise, iconografice ş.a.m.d. Cunoaşterea procesului istoric în cadrul căruia apar operele de artă ţine de alt domeniu. Pe de altă parte operele de artă pot fi văzute şi cercetate şi din alte puncte de vedere decît din cel al interpretării.

Interpretarea vede în opera de artă o „lume în mic", ce fiinţează şi-şi are echilibrul în ea însăşi. Ea năzuie să-i înţeleagă structura, conţinutul şi semnificaţia ei obiectivă (analiză structurală).

Aceeaşi operă de artă poate fi privită şi ca produsul unui proces şi înţeleasă prin aproximare, pornindu-se de la forme istorice anterioare. Pentru această problemă şi pentru metodele prin care poate fi rezolvată, termenul pe care-l propunem este „derivarea" (analiza etimologică) [4]. Logic vorbind, chiar dacă nu întotdeauna din punct de vedere practic, această problemă este secundară; ea nu poate fi abordată decît după ce opera de artă a fost interpretată şi prin aceasta înţeleasă. Cîtă vreme acest lucru nu s-a întîmplat, nu ştim încă deloc ce anume trebuie derivat.

Cu „derivarea" nu trebuie însă confundată cercetarea operei de artă în devenirea ei, din punct de vedere istoric-genetic (analiza genetică), sau psihologic. O asemenea cercetare nu mai este însă de domeniul istoriei artei, ci ţine de cel al psihologiei (creaţiei, actului productiv).

Iarăşi o altă problemă este înţelegerea formei existente sau reconstituite a operei de artă ca produs al unor factori multipli ce activează ca forţe formative (analiza factorilor).

Se impune aici precizarea următoare: Opera de artă apare în arcul de lumină dintre artist şi problema ce-i este pusă (fixarea de către artistul însuşi a problematicii sale este un caz limită ce-şi face tîrziu apariţia). Atît asupra

Scanned with OKEN Scanner

artistului cît și asupra sarcinilor ce-i sînt trasate acționează factori multipli, de natură biologică, psihologică, socială, spirituală și personală, dar și factori contingenți, ireductibili, și anume atît individuali cît și colectivi, atît conștienți cît și inconștienți. Pentru modul în care se dezvoltă opera de artă din interacțiunea acestor factori transestetici ne rămîne la dispoziție cuvîntul „a explica", termen care de altfel nu ar trebui folosit în genere decît atunci cînd situații concrete dintr-un anumit domeniu al existenței sînt „raportate" la situații din alte domenii, lucru care nu este total posibil, ci numai pînă la un anumit punct. Firește, și o asemenea „explicare" presupune o prealabilă interpretare.

„Interpretare", „derivare", „explicare" sînt deci moduri diferite ale „înțelegerii" operelor de artă. De „priceput" le poți pricepe pe fiecare în parte, tot atît de bine o interpretare, cît și o derivare sau o explicare prin „factorii" ce acționează asupra operelor respective. Este totuși una să înțelegi o interpretare și altceva să pricepi o derivare genetică sau o „explicare". În cazul interpretării „înțelegerea" este rezultatul încununat de succes al interpretării [5]; ea crește pe măsură ce interpretarea însăși „se îmbunătățește".

În chiar acest punct trebuie clarificată deosebirea dintre interpretarea „tranzitivă" și „intranzitivă". (vezi p. 142 și urm., vol. I).

Acestea nu mai sînt „probleme de metodă", ci doar cîteva prime și necesare diferențieri ce trebuie făcute între lucruri și noțiuni, apelîndu-se pentru aceasta la virtuțile inteligenței.

Fapt este însă că în rîndurile istoricilor de artă se manifestă încă în multe împrejurări o prejudecată, ba chiar un fel de „rezistență", împotriva atît a ideii de interpretare, cît și a termenului însuși, care o denumește. Ea vine din teama justificată că acest termen poate crea confuzii. Este adevărat că el ar putea fi evitat, fără a se renunța la problema pe care o denumește. Cuvîntul „a interpreta" a fost multă

Scanned with OKEN Scanner

vreme evitat, adesea chiar în cazurile în care ceea ce se făcea era tocmai interpretare. Mai bine însă este dacă reuşim să anulăm rezistenţa faţă de acest termen.

El trezeşte în mintea multora ideea că s-ar încerca o „tălmăcire pe marginea" operei de artă, care ne stă în faţă, avînd o existenţă ce-şi are aparent centrul în ea însăşi, că operei de artă i s-ar atribui din afară semnificaţii, idei, ceea ce trebuie pe bună dreptate evitat. Interpretarea operelor de artă plastică nu este un proces de gîndire asupra lor, ci un cu totul alt mod de înţelegere spirituală a lor. Ea începe ca viziune structurantă şi se încheie în „viziunea structurată", deşi cuprinde mai mult decît doar viziunea fizică: viziunea senzorială şi cea spirituală sînt în acest proces inseparabile; în elementul senzorial este implicat şi cel spiritual. Transmiterea pe calea limbajului către alţii a celor înţelese şi intuite şi apoi fixarea lor conceptuală reprezintă un al doilea şi al treilea pas.

Întrucît multor oameni muzica le este astăzi mai familiară decît operele de artă plastică, este ade sea util să ne referim, pentru înţelegerea acestui mod de „interpretare", la ceea ce se petrece în cazul interpretării operelor muzicale, avînd firește grijă să nu confundăm interpretarea lăuntrică sau, cum se spune, cea care se adresează auzului spiritual cu „reprezentarea" operei pentru auzul fizic, care poartă şi ea numele de „interpretare".[6]

Cine poate în genere să vadă într-o operă de artă opera de artă, a interpretat-o prin însuşi acest fapt: superficial, prost sau bine, sau admirabil — imperfect, fragmentar sau chiar perfect, printr-un act de divinaţie fulgerătoare a unităţii dintre conţinut şi formă — el a interpretat-o. Wölfflin ştia acest lucru: „A vedea înseamnă întotdeauna şi a interpreta". Unul din primii paşi în procesul didactic este să-l lămurim pe cel ce se minunează de acest lucru că de fapt a interpretat în permanenţă, tot aşa cum Mr. Jourdain a vorbit întotdeauna în proză,

Scanned with OKEN Scanner

și că problema care rămîne este ca, de la această interpretare diletantă, să se ajungă la una adecvată operei de artă; de la o interpretare mai mult sau mai puțin subiectivă să se treacă la una cît mai obiectivă cu putință.

Motive etice în interpretare

I

Încă în secolul al XVIII-lea se credea că este suficient ca opera de artă să fie judecată după regulile artei și după principiile „bunului gust". Acest mod de a privi și judeca operele de artă nu trebuie aruncat de-a valma la lada de gunoi, căci el nu este cu totul lipsit de merite. Nu se poate însă nega faptul că odată cu „interpretarea", adică odată cu intenția de a înțelege și judeca o operă de artă pe baza propriei sale legi, a propriei sale rațiuni de a fi (în text: *raison d'être*), apare ceva cu totul nou care nu va mai dispărea niciînd.

Pe măsură ce ne lămurim asupra etapelor principale pe care le parcurge cel ce interpretează o operă de artă, ne dăm seama că ele sînt dominate de impulsuri etice.

Prima etapă: Interpretul operelor scrise, al „literaturii", are în fața sa din primul moment un „text" scris sau tipărit, care așteaptă să fie citit, pentru a fi apoi înțeles. Interpretul operelor muzicale are în față în primul moment foi cu note, o partitură scrisă sau tipărită, care trebuie „cîntată" pentru a acționa asupra noastră și a se face înțeleasă.[7] Interpretul operelor de artă plastică nu are însă în față doar o pînză pictată într-un fel sau altul sau un bloc de piatră dăltuit într-o anumită manieră. Este adevărat că adesea s-a afirmat contrariul și că eu însumi am făcut o asemenea afirmație, dar ea nu corespunde realității. Încă înainte de a-ți manifesta intenția de a interpreta opera de artă în fața căreia te afli, ea ți se adresează într-un mod specific, inconfundabil, prin „atmosfera" ei generală, difuză. În aceasta constă relația artistică

Scanned with OKEN Scanner

directă ce se instituie cu operele de artă plastică, de arhitectură, dar și cu arta dansului ș.a.m.d. Ce este Important este „să asculți în tăcere“ acest mod de a-ți vorbi al operei de artă.

Arta superioară te transpune nemijlocit într-o atmosferă generală care este replica spirituală a acelei atitudini primordiale, pe care nu de mult G. H. Schwabe a descris-o ca fiind „o veghe inactivă“.[8] „Denumesc atmosferă generală în acest caz“, spune el, „modul în care opera de artă îți vorbește nemijlocit, independent de conținutul ei emoțional sau obiectiv.“[9] Accesul la ceea ce ți se oferă este liber, fără intermedierea reflecției sau a rațiunii. Felul în care ți se adresează opera de artă este, de fapt, un mod de a te lăsa condus fără să opui rezistență, reprezintă începutul unui dialog a cărui desfășurare este determinată de interlocutor — opera de artă. Nu eu vorbesc, ci mi se vorbește, eu fiind cel ce ascultă sau simte cel puțin îndemnul de a asculta. Opera de artă îmi vorbește „numai“ ca o expresie umană într-un limbaj uman apropiat, limitat, care se adresează doar omului. . . Răspunsul meu nu ar face decît să întrerupă cursul acestei vorbiri. Ea îmi cere de aceea — mai întîi — „să ascult în tăcere“.

„Este lesne de înțeles de ce omul modern, care abia dacă mai cunoaște starea de veghe inactivă, este practic incapabil să „asculte“ sau „să privească“ cu adevărat, fără „să reacționeze“.

Operei de artă trebuie, deci, să i se cedeze inițiativa; trebuie să i te lași în voie pentru ca interpretarea să aibă o bază „firească“. Interpretul intervine uneori prea devreme, înainte de a se fi lăsat cuprins de atmosfera generală a operei de artă. „Înțelegerea“ ei prea grăbită devine răstălmăcire și prin aceasta o piedică în calea înțelegerii autentice.

II

Ascultarea în tăcere este punctul ideal *de pornire* al interpretării, totuși nu și *țelul* ei. Țelul ar fi transformarea acestei prime „viziuni“, încă

mai mult sau mai puțin difuze, într-una care să se apropie cît mai mult cu putință de cea care a dat naștere operei respective.

Interpretarea este, astfel, în primul rînd transformarea acestei prime viziuni de ansamblu, pe care opera de artă însăși a stîrnit-o în mintea și în inima interpretului.

Care este scopul acestei transformări se poate sugera recurgîndu-se la diferite imagini lingvistice. Misiunea interpretului ar fi, de exemplu, să vadă opera de artă nu cu propriii săi *ochi*, ci, am spune, cu cei ai autorului ei, s-o vadă în legitatea ei proprie, conform spiritului care a creat-o. [10] Procesul acesta poate fi înțeles și ca un fel de restaurare, restituire, resurecție a operei de artă în forma ei primară pierdută. „Interpreții nu adaugă prin viziunea lor nimic operei de artă — n-ar trebui în orice caz s-o facă —, ci îndepărtează ceva. Ei înlătură zgura înstrăinării și redau operei strălucirea ei inițială“ [11]. Pentru operele de artă ale trecutului aceasta înseamnă, de fapt, anularea distanței în timp care ne separă de ele. Pentru ca acest lucru să se întîmple, este însă nevoie de renunțare, trebuie ca interpretul să-și sacrifice propria „viziune“ în speranța de a o regăsi pe aceea din care a izvorît opera, datorită căreia ea are forma pe care o are și nu alta. Abia astfel opera își redobîndește prezența sa atemporală.

Nu numai cel ce interpretează științific opera de artă, ci și „amatorul“ de artă autentic urmărește să ajungă la o astfel de viziune mai adecvată operei respective. El vrea să guste nu o „imagine“ pe care el și-a făcut-o despre această operă, ci să se apropie de însăși substanța ei, să se contopească cu ea. Dorința aceasta este, pe planul cunoașterii, ceva analog afecțiunii, dragostei. „Dragostea spirituală față de un lucru constă în înțelegerea lăuntrică a perfecțiunii lui.“ (Spinoza)

III

Este ceea ce face în fond interpretul științific, numai că, în cazul lui, transformarea intuiției este supusă normelor stricte ale rațiunii (în

Scanned with OKEN Scanner

text: *ratio*) ştiinţifice, ale verificării. Interpretul ştiinţific ar vrea să aibă *siguranţa* că prin „cercetarea sa multilaterală“ s-a apropiat de sensul şi conţinutul originar al operei, că „viziunea“ (= interpretarea) sa este cea corectă sau cel puţin că ea este mai corectă decît altele.

Această dorinţă de verificare este determinată şi de altceva: de speranţa unui *consens*. Cînd o văd pentru prima dată, diferiţii privitori — chiar dacă fiecare dintre ei o contemplă „în tăcere“ — receptează opera de artă în mod diferit. În interpretarea „corectă“ sau a cărei justeţe poate fi demonstrată, privitorii, venind cu puncte de vedere diferite şi nerenunţînd niciodată cu totul la prima lor impresie, se apropie de o nouă viziune asupra operei respective, cu care toţi se pun de acord. Opera de artă înţeleasă în propriul ei spirit îi face să ajungă la un consens. Potrivit lui Hegel, stă în esenţa umanităţii să aspire la un astfel de acord cu ceilalţi.

IV

Premisele etice ale interpretării sînt aşadar:

Disponibilitatea de a asculta pe „un altul“, superior, trecîndu-ţi propriul eu pe planul al doilea (*kenosis*, smerenie).

Disponibilitatea de a te contopi cu altcineva (dragoste) şi de a-l înţelege în mod just, în esenţa lui (dreptate).

Dorinţa de consens cu semenii în trăirea unei a treia experienţe superioare (solidaritate).

Aceste virtuţi ale interpretului impun firesc exigenţe foarte înalte, „ideale“. În realitatea pe care o trăim zilnic pretenţiile în această privinţă trebuie întrucîtva reduse. Chiar ura poate fi uneori clarvăzătoare. Din punct de vedere didactic, trebuie însă să pornim de la exigenţele amintite. Satisfacerea lor este răsplătită de bucuria de a înţelege şi de a gusta mai din plin opera de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Condiții obiective ale interpretării

În faza următoare trebuie lămurit faptul că există condiții obiective necesare pentru ca interpretarea să poată fi cu adevărat realizată. Ele sînt valabile atît pentru interpret, cît și pentru opera de artă ce trebuie interpretată.

I

Pentru ca interpretul să realizeze o interpretare cît mai obiectivă cu putință, trebuie să intre în joc — ceea ce nu pare chiar de la sine înțeles— propria-i subiectivitate. „Este adevărat că misiunea interpretului este una singură, aceea de a căuta intenția și sensul unui mesaj străin (din trecut)", ceea ce, în cazul operelor de artă, înseamnă a reconstitui viziunea adecvată. „Dar acest sens nu este ceva oferit de-a gata de forma ce-l conține... trebuie dimpotrivă ca interpretul să-l recunoască și să-l reconstituie cu inteligența și sensibilitatea sa fină, cu forța intuiției sale și folosind categoriile ingenioase stabilite pe baza experienței sale în domeniul cunoașterii." [12] „Tocmai de aceea efortul unor istorici de a face abstracție de propria lor subiectivitate este lipsit cu totul de sens; fără ea, interpretul și-ar pierde ochii cu care vede, tot așa cum un porumbel, lipsit de aer, și-ar pierde sprijinul despre care el, cum spunea Kant, ar putea fi înclinat să creadă că-i împiedică zborul, ar fi lipsit de mijlocul cu ajutorul căruia se poate mișca".

Individualitatea interpretului nu va putea fi niciodată *cu totul* eliminată. În legătură cu aceasta Wilhelm von Humboldt spune pe bună dreptate: „Abia în individ limbajul" — și lucrul este valabil și pentru opera de artă readusă la viață — „își dobîndește caracteristica sa finală. Nici un om nu gîndește, cînd spune un cuvînt, exact același lucru ca altul" — nici un om nu vede o operă de artă reconstituită mental exact în același fel ca un altul — „și chiar diferența cea mai mică se transmite, tremurînd ca un cerc în apă, în întreg limbajul " — în totalitatea

Scanned with OKEN Scanner

interpretării. [13] Problema este, și ea se poate rezolva, de a reduce la minimum deosebirile dintre interpretările individuale. [14]

II

A doua condiție în ce-l privește pe interpret este *înzestrarea* artistică. Chiar fără a o fi definit, este evident că un om insensibil la artă nu poate interpreta o operă de artă. Ce este această înzestrare artistică este lucrul cel mai greu de spus și, după cîte știu, nu a fost niciodată pînă acum limpede spus. Despre ce este vorba va înțelege numai cel care a înțeles măcar o dată ce este *au fond* o operă de artă.

Dacă ar trebui să rezum într-o singură frază ce înseamnă înzestrarea artistică, aș spune că ea constă în a avea un „organ" pentru corespondența dintre toate lucrurile și fenomenele care pot intra în componența unei opere de artă. La aceste corespondențe mă voi referi în cele ce urmează.

III

În ce privește opera de artă, prima condiție a interpretării decurge din faptul că, dintre multe interpretări reale, imaginabile, ale operei de artă, una, numai una este cea „justă".

Această supoziție își are temeiul în faptul că, printre toate „punctele de vedere" față de opera de artă *trebuie* să existe unul care are preeminență față de toate celelalte, anume acela pornind de la care opera de artă s-a constituit într-o anumită configurație și nu în alta. (Chiar polisemia unei opere de artă își are sursa într-o semnificație cu totul *aparte* ce-i este dată și care este fondul genetic al acestei opere polisemice și nu al alteia.) E greu de văzut ce contraargumente s-ar putea aduce acestei afirmații.

Îndoieli se pot formula numai în legătură cu posibilitatea existenței unor criterii raționale, a unor instanțe raționale, ce pot să permită disjuncția între interpretarea ce se apropie în cea mai mare măsură cu putință de acest sens „originar", și deci este cea mai adecvată, și

Scanned with OKEN Scanner

cele mai puțin adecvate, care au totuși pretenția de a fi la fel de corespunzătoare. Interpretarea „justă" trebuie de aceea înțeleasă ca o asimptotă a cunoașterii, de care interpretările ce vin din diferite „locuri" se pot într-un fel apropia, dar nu se pot decît apropia.

Îndoiala în ce privește posibilitatea unei interpretări „juste" nu are de altfel decît un caracter retoric. Cel ce consideră că istoria artei poate fi știință, trebuie să-și învingă asemenea îndoieli. Cel ce le consideră insurmontabile neagă nu numai caracterul de știință al istoriei artei, ci și consensul posibil cu alții asupra unui fenomen obiectiv.[15]

IV

O altă premisă a interpretării o constituie faptul că opera de artă este o totalitate. Numai în condițiile existenței unui întreg, acest întreg poate fi înțeles pe baza părților sale, iar părțile pe baza întregului — ceea ce constituie maxima oricărei interpretări.[16] Atunci cînd, cum se întîmplă în cazul unei opere ratate, nu a fost configurat un întreg, pot desigur înțelege din punct de vedere psihologic această nereușită, pot de asemenea eventual să înțeleg ce intenție a avut, fără a o fi putut realiza autorul ei, mai pot înțelege „părți" ale ei, dar nu pot înțelege opera ca atare, miezul ei, din care i s-a născut forma, și aceasta pentru că nu-l are. Fiind în sensul propriu-zis al cuvîntului „ sub orice critică",[17] opera de artă ratată este totodată inaccesibilă sau numai parțial accesibilă interpretării. Afirmația este valabilă pentru totalitățile de orice fel.

Totalitatea operei de artă are trăsături specifice. Ea constă în îmbinarea de un tip special între factorul spiritual și cel senzorial, între forma vizibilă și semnificația invizibilă. Elementele spirituale devin vizibile, accesibile simțurilor prin materia concretă, iar prin elementele senzoriale transpare factorul spiritual. O operă de artă este interpretabilă numai pentru că

Scanned with OKEN Scanner

există corespondențe de un anume tip între elementele senzoriale și cele spirituale.

Ajungem cu aceasta la *un* punct pe care cel ce studiază îl înțelege, după cîte știm, cu cea mai mare greutate, și în fața neînțelegerii căruia cei mai mulți se dau bătuți.

Interpretul se izbește în încercarea de a înțelege operele de artă ca totalități de un tip specific, în contextul semnificațiilor lor, de corespondențele de care am vorbit. Progresul în interpretare se măsoară de fiecare dată în capacitatea de „a vedea" cum formele și culorile ș.a.m.d. se potrivesc, „concordă" între ele și corespund semnificației dorite (își corespund în orice caz, chiar și prin „contrast"). A se potrivi, a fi în concordanță înseamnă însă a-și corespunde, a reprezenta un *analogon* senzorial pentru alte date senzoriale sau chiar pentru elemente sufletești sau spirituale sau spiritual-sufletești ce depășesc senzorialul. [18]

Nu trebuie, firește, să ne imaginăm această corespondență într-un mod prea rigid sau această analogie într-un mod prea static. Căci componentele senzoriale ale operei de artă îi modifică semnificația, tot așa cum aceasta îi modifică forma vizibilă. Modelul minimal al acestei corespondențe „poetice" ar fi relația dintre sunet și semnificație, așa cum a lămurit-o Sieberer. [19] Chiar și Kandinsky știa că „misiunea artistului stă nu în stăpînirea formei, ci în adaptarea formei la conținut".

Această discuție despre formă și conținut creează însă confuzii, pentru că duce la ideea că ar fi posibil să torni conținutul într-o formă dată, fără ca această formă sau conținutul respectiv să se modifice în cursul acestui proces. În realitate trebuie să concepem această relație — dacă rămînem la imaginea artistică — în sensul că orice conținut anume modifică într-un mod specific forma vasului în care este turnat și că orice modificare a vasului influențează la rîndul ei compoziția chimică a „conținutului", astfel încît, în ultimă instanță, depinde de conținut *și* de formă ce configurație are forma, iar de formă

Scanned with OKEN Scanner

și de conținut, substanța conținutului. Abia atunci adecvarea este deplină, iar artist este acela care realizează această adecvare perfectă într-un sens bine definit. (Acest exemplu grotesc nu este deloc atît de incongruent pe cît pare: formele uimitor de variate ale vaselor vechi arată cît de diferențiată trebuie să fie această înțelegere a calităților și corespondențelor.) Capacitatea de a percepe asemenea corespondențe este o aptitudine artistică primordială, atît în cazul artistului creator cît și în cel al interpretului ce reproduce opera.

Ce am spus aici despre relația dintre spiritual și senzorial în opera de artă este valabil pentru absolut toate componentele operei de artă: pentru forme, culori, ritmuri, scheme compoziționale, formate, proporții, materiale, tehnici. Măsura în care un mijloc folosit corespunde sau nu totalității operei de artă și conținutului pe care ea urmărește să-l exprime, *are un temei obiectiv*, sustrăgîndu-se de aceea arbitrariului artistului (și, implicit, unei interpretări arbitrare).

Interpretul se vede pus în fața jocului artistic al „echivalențelor" din opera de artă, în care un accent formal poate fi contrabalansat de unul spiritual. [20] Valori reale și ideale se echilibrează între ele, „condiționîndu-se și întrepătrunzîndu-se reciproc". Sarcina interpretului este să deslușească acest joc complex. Ea ar fi lipsită de orice speranță, dacă nu ar exista un canon obiectiv al „corespondențelor" și „analogiilor".

Înțelegerea lor se desăvîrșește prin îmbogățirea continuă a viziunii pe care spiritul o săvîrșește „de unul singur". Fără a fi spus încă vreun cuvînt, interpretul înzestrat poate totuși să se apropie mult de totalitatea specifică a operei de artă pe care o studiază, de conținutul pe care ea intenționează să-l transmită.

Țelul pe care trebuie să-l aibă în vedere interpretul este de a ajunge la o atare diferențiere a viziunii sale, încît în cele din urmă, în cazul ideal, ea să se potrivească exclusiv cu opera de artă individuală studiată și cu nici o alta.

Scanned with OKEN Scanner

V

„Fără a fi spus încă vreun cuvînt“ — ne referim prin aceasta la vorbirea cu voce tare, nu la vorbirea și denotația interioară. Căci efectiv nu poți ajunge la o înțelegere adecvată, dacă nu poți da un nume lucrurilor pe care le observi privind imaginea. Colaborarea unei „vorbiri interioare“, a unei denotații (și apercepții) în procesul constituirii viziunii despre opera respectivă este indispensabilă. Un exemplu trivial: cine nu cunoaște categoria „violet“ *și* nu-i știe *numele*, nu poate *vedea* într-un tablou violetul pur pus acolo ca atare; el vede un albastru roșietic sau un roșu albăstrui. Un alt exemplu: cine nu a auzit nimic despre Adam și Eva, vede într-un tablou ce-i înfățișează doar un bărbat gol și o femeie tot goală, ținînd un măr, ceea ce *vede* netransmițîndu-i sensul spiritual al imaginii. Cunoașterea, capacitatea conotației este inseparabilă de vizualizarea pură.

Pentru interpretarea lăuntrică nu este deloc obligatoriu ca interpretul „solitar“, odată ce a ajuns el însuși la înțelegerea lucrurilor, să comunice altora semnificația descoperită pe această cale, în cadrul unui schimb de păreri sociale sau în scopuri didactice, și să le indice care este punctul de vedere din care trebuie privite formele ce încorporează sensurile. „Cu totul alta este situația în cazul acelui proces interpretativ asupra căruia ne îndreptăm acum atenția; acesta se caracterizează tocmai prin faptul că reconstituirea nu este doar interioară, contemplativă și ca atare *intranzitivă* și că ea nu se epuizează în „reprezentarea pentru sine“ a sensului dezvăluit.“[21] Importantă este dimpotrivă în acest caz comunicarea către alții a celor înțelese prin contemplare și intuiție, în cadrul unei „interpretări“ *tranzitive* și *sociale*.

Aici însă lucrurile stau cu totul altfel în privința operelor de artă plastică decît, de exemplu, în cea a operelor muzicale. „Dacă în urma studiului unei opere muzicale ajungi la o înțelegere justă (sau chiar numai presupus justă) a

Scanned with OKEN Scanner

ei, o poţi comunica altora „cîntînd-o“ sau „reprezentînd-o“. Pentru artele plastice nu există această posibilitate. Comunicarea nu se poate realiza — şi această situaţie are în ea ceva tragic, reprezintă o contradicţie irezolvabilă — decît prin intermediul cuvîntului. Nu trebuie însă să ne închipuim că rolul cuvîntului este de a înlocui sau de a reproduce opera de artă. El nu poate face nici una, nici alta. Funcţia lui nu poate fi decît de a *evoca* în mintea şi sufletul altora o înţelegere similară celei la care a ajuns interpretul însuşi.

Cum este cu putinţă acest lucru, iată o întrebare dificilă. Experienţa ne învaţă dincolo de orice îndoială *că* lucrul este cu putinţă. Există interpreţi care au darul de a-i călăuzi pe alţii cu autoritate, prin doar puţine cuvinte, spre cele văzute şi înţelese de ei şi de a deschide astfel căi de acces spre opera de artă.[22]

Această utilizare evocatoare a cuvîntului este evident cu totul diferită de cea conceptuală. Ea are totuşi o eminentă însemnătate socială.

VI

Ar mai trebui lămurită întrebarea dacă este posibilă conceptualizarea conţinutului unei opere de artă individualizat într-o măsură suficient de mare prin viziunea intuitivă. Intrăm aici pe terenul unor dificile probleme metodologice. Ceea ce ne interesează în primul rînd este înlăturarea îndoielii ce există în legătură cu posibilitatea comunicării prin concepte a ceea ce este de fapt inefabil în opera de artă şi totodată în legătură cu posibilitatea constituirii unei ştiinţe a individualului. Indoielile privitoare la această a doua problemă nu pot fi atenuate de existenţa unei psihologii ştiinţifice a caracterelor individuale, dar ele pot fi reduse la proporţii rezonabile şi, odată cu aceasta, pot fi cel puţin atenuate şi îndoielile privitoare la prima problemă. De rezolvat nu le poate rezolva decît o fundamentare metodologică.

Scanned with OKEN Scanner

VII

Părerea mea este că, în ce privește știința istoriei artei, nu atît metodologia interpretării (asupra căreia vom reveni), cît teoria *condițiilor* (premiselor) interpretării ar putea avea valoarea unui fel de „Critici a limitelor istorice“ [23].

Orizonturi ale interpretării

I

Cel ce face interpretarea trebuie mai întîi să fie bine lămurit asupra a ce poate fi considerat de fiecare dată a fi *o* operă de artă, ca și asupra extensiunii acesteia.

Mihail Alpatov a spus pe drept cuvînt cu mulți ani în urmă: „Incercarea de a explica o operă de artă“ — în cazul lui special era vorba de un autoportret al lui Poussin — „în mod izolat, poate fi considerată a fi o reacție împotriva unei faze a cercetării artei, în care izvoarele istorice erau puse mai presus de orice altceva, dar opera de artă însăși nu era explorată în așa fel încît să-și dezvăluie tot ce avea de spus. Nu e vorba aici de formularea unei antiteze unilaterale și nici de satisfacerea unei cerințe de natură emoțională, ci de o problemă metodologică, de întrebarea ce se pune dacă această izolare artificială, a operei de artă, este mai îndreptățită decît examinarea nu a întregii opere, ci numai a unei părți a ei... Trebuie pusă fără nici o idee preconcepută întrebarea dacă rama autoportretului“ — „limita“ materială a operei de artă, ca să vorbim în genere —, „ca limită concretă a lui, coincide cu limita lui esențială, dacă înălțarea acestei limite la rangul de limită esențială nu duce la o obiectualizare extremă a artei, dacă unele aspecte ce se află efectiv în afara acestei limite nu stau în relații mai strînse cu esența operei decît tot ce a fost închis, în parte în mod arbitrar, în limitele cadrului ei,“ (dacă prin urmare nu trebuie luate în considerație și acele momente, care aparțin de asemenea *sferei* [24] operei și răsună în ea, fără a-și găsi corespondențele în forme vizibile), „cum

Scanned with OKEN Scanner

este cazul extrem" — adaugă Alpatov într-o notă — „cu poezia ocazională." [25]

Practica a dat prea puțină atenție acestor probleme care pun în lumină caracterul mult mai elastic al noțiunii de operă de artă.

II

Aceasta ne duce la concluzia că, în afară de „structura" unei opere de artă, inseparabile de ea, trebuie interpretate, înțelese și funcția ei concretă, locul ei în viață, rațiunea ei de a fi (în text: *raison d'être*), chemarea pe care o adresează privitorului etc.

Se poate astăzi considera ca un lucru perfect stabilit că interpretarea trebuie să ducă la înțelegerea „construcției" unei opere de artă, a structurii ei, precum și faptul că prin „structură" se înțelege nu numai interrelația formelor, a culorilor ș.a.m.d., ci și relația dintre formă și semnificație, dintre configurație și conținut, ca și faptul că în „construcția" operei de artă se pot discerne „straturi." [26] În schimb înțelegerea funcției concrete a operei de artă lasă de cele mai multe ori de dorit. Analiza structurii trebuie însă să se îmbine cu analiza funcției.

III

Interpretarea structurii acordă, de asemenea, de cele mai multe ori prea puțină atenție problemei modului în care structura respectivă a fost realizată din punct de vedere *tehnic*. Și totuși înțelegerea tehnică nu poate fi desprinsă de înțelegerea structurii.

IV

Nu se poate în sfîrșit spune că o operă de artă a fost pe deplin înțeleasă, dacă nu a fost just înțeles nivelul la care ea se situează, rangul ei. Lucrul acesta este chiar mai important decît toate celelalte. Este vorba aici nu de însemnătatea istorică ci de cea artistică a operei. Aprecierea rangului nu trebuie nicidecum despărțită de interpretarea structurii.

Scanned with OKEN Scanner

Unii manifestă astăzi în mod straniu un scepticism nejustificat în legătură cu posibilitatea recunoașterii rangului. Dar însuși faptul că, aflîndu-te în fața unor opere de artă străine (din trecut), te lămurești, adesea chiar de la prima vedere; înainte deci de a o fi înțeles mai în profunzime, dacă opera respectivă este importantă, ori de valoare medie, ori mediocră (cam în același fel în care, privind un animal necunoscut, vezi adesea imediat dacă este sănătos sau bolnav, puternic sau slăbit), arată că distincțiile de acest fel sînt ceva elementar.[27] „Moale, lînced" reprezintă o impresie la fel de nemijlocită și o constatare la fel de obiectivă ca „albastru". Nu putem, de asemenea, sublinia îndeajuns faptul că, dacă aprecierea diferitelor „stiluri" a înregistrat oscilații puternice și continuă să le înregistreze, asupra problemei care sînt operele cele mai importante din punct de vedere artistic ale unui maestru sau ale unei epoci există un uimitor *consensus omnium* [28] al tuturor celor care pot avea aici un cuvînt de spus.

„Problemele rangului nu se sustrag cîtuși de puțin clarificării științifice, cum se crede îndeobște. Firește, în aprecierea rangului artistic al unei opere vor exista oscilații, dar ele apar numai în anumite limite, în timp ce nenumărate diferențieri în ce privește rangul pot fi stabilite cu cea mai mare claritate (și subiectiv cu cea mai totală adeziune)." [29]

„În măsura în care, contemplîndu-le, înțelegem mai profund operele de artă — în alcătuirea și „legitatea" lor internă —, aprecierea privitoare la rang devine și ea mai fermă. Mai mult nici nu se cere."[30]

V

Orice răspuns la întrebarea, în care dintre două sau mai multe opere de artă, toate în felul lor de rang înalt este întruchipată o valoare general umană mai profundă, este dimpotrivă de natură meta-științifică. A voi să dai un asemenea răspuns ar fi ca și cum ai vedea operele artișilor pămînteni cu ochii lui Dumnezeu.

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu metodele interpretării

Ajunși la această temă, nu stă în intenția noastră decît să punem în lumină cîteva principii.

I

Orice interpretare, deci și aceea a operelor de artă plastică, trebuie să fie *topică*. „Procedăm în interpretare topic. Stabilim anumite puncte de vedere metodologice și apoi le cumpănim unul față de altul; nu avem însă din capul locului un unic principiu pe care să se întemeieze interpretarea.“ [31] „...Rezultatul la care ajunge exegeza este în ultimă instanță rezultatul cîntăririi unor argumente și puncte de vedere interpretative. Cred că trebuie să-i obișnuim pe studenții universităților noastre cu aceasta; juristul cîntărește cu precizie diferitele posibilități de interpretare și face aceasta punîndu-le față în față“. Transpuse din situația juristului ce interpretează în aceea a interpretului operelor de artă plastică, aceste idei ar trebui formulate cam în felul următor: „Încercăm să recuperăm viziunea originară privind-o din puncte de vedere diferite și raportînd-o la orizonturi interpretative diferite pe care le punem față în față, le cumpănim și le integrăm într-o viziune de ansamblu.“ Nici pentru interpretarea vizual-intuitivă a operelor de artă plastică nu există din capul locului un principiu *unic*.

Procesul interpretării se desfășoară în felul următor: mai întîi se formează, prin transformarea primei viziuni intuitive produse nemijlocit de opera de artă, o altă viziune, mai apropiată, asupra ei — într-un fel „o ipoteză vizual-intuitivă“ —, apoi această „viziune intuitivă“ este verificată prin examinarea operei respective din puncte de vedere diferite, care au „forță“ verificatoare. Coincidența diferitelor puncte de vedere este în cele din urmă hotărîtoare pentru interpretarea definitivă. [32]

II

În interpretarea operelor de artă plastică trebuie întotdeauna folosită, ca în cazul oricărei interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tări, metoda comparativă. Aceasta pentru că abia prin comparație se poate stabili dacă viziunea transformată corespunde unei opere *anumite* sau cel puțin se apropie de viziunea ce-i este adecvată ori dacă ea este valabilă și pentru un întreg grup de opere similare, dacă este deci prea generală, prea puțin diferențiată.

III

La obținerea unei viziuni adecvate se ajunge adesea prin obținerea unor *cunoștințe* pe care nu le aveai pînă atunci. Atunci cînd, examinînd o gravură la Albertina am văzut deodată și „*am înțeles*" că cele două coloane gigantice ale bisericii Sf. Carol din Viena „sînt" coloanele Templului lui Solomon (că la ele „se referă"), această operă mi-a apărut în întregul ei într-o cu totul altă lumină decît înainte, întreaga sa structură vizual-intuitivă s-a schimbat pentru mine. Ce văzusem s-a transformat prin ce am aflat; „privind lucrurile prin prisma celor știute" am înțeles un aspect esențial al acestei opere. Evident, acesta a fost doar *un* pas, printre mulți pași ce au urmat pe calea spre o mai bună înțelegere, spre o „viziune structurată".

IV

Interpretul nu poate ajunge să înțeleagă opera pe care vrea s-o interpreteze fără a deveni conștient de unele lucruri, de care creatorul acestei opere de artă n-a fost conștient în cursul procesului de creație. „Chiar dacă cel ce creează o formă artistică... nu ajunge prin propria-i reflecție la conștiința clară a faptului că se supune unor anumite legi ce determină configurarea operei, din reflecția interpretului această conștiință nu trebuie să lipsească, pentru că el este chemat să recunoască opera în logica internă, intuitivă, ce-i este proprie, să devină conștient de vastul context de semnificații în care ea trebuie situată."[33] Putem în multe cazuri admite că autorul operei aproape că nu a fost conștient de această „logică internă" și de „tehnica" corespunzătoare acestei logici. Decisiv

Scanned with OKEN Scanner

este însă faptul că el se orientează, obiectiv vorbind, în sensul acestei logici. Este de aceea justificată cerința ca interpretul să o recunoască, dat fiind că el trebuie „să reconstituie dinăuntrul său procesul de creație“ — aș prefera să spun: rezultatul acestui proces de creație: opera. „Trebuie avut de asemenea în vedere faptul că actul de recunoaștere al interpretului nu poate fi condiționat de confesiuni pe care autorul însuși le-a făcut cu privire la calea pe care a urmat-o în procesul de creație a operei.“[34] Pe scurt spus: „Planul invenției creatoare nu trebuie confundat cu planul interpretării.“

V

Metodele interpretării operelor de artă plastică sînt încă în curs de continuă elaborare și dezvoltare. Așa stînd lucrurile, este important să se știe că nu se pot elabora metode decît dacă noțiunea, punctul de pornire, condițiile, scopurile și orizonturile interpretării sînt cel puțin întrucîtva clarificate.

Dincolo de interpretare

I

Istoria artei nu se poate constitui din fragmente, prin adițiunea interpretărilor izolate, oricît ar fi ele de desăvîrșite. Alături de și după problema interpretării, se pune încă o altă problemă centrală (care implică un întreg pachet de probleme parțiale), și aceasta datorită faptului că opera de artă individuală este în același timp „o lume în mic“ ce-și are echilibrul în ea însăși și un produs, un moment de tranziție în cadrul unui vast proces istoric, datorită faptului că ea este atît în afara timpului cît și legată de timp. Problema este: se poate găsi o metodă științifică care să permită studierea satisfăcătoare a ambelor aspecte laolaltă, în întrepătrunderea lor? Sau nu cumva aceste două aspecte și metodele ce le corespund se exclud între ele și trebuie să rămînă pînă la capăt alături, dar separate unele de altele?

Scanned with OKEN Scanner

Interpretarea operei de artă individuale nu este însă nicidecum doar un mijloc sau o sursă pentru înțelegerea procesului istoric, ci un scop și un țel în sine. Ea poate da „exemple", dar nu urmărește niciodată să generalizeze, să cuprindă totalitatea operelor. Ea oferă prin însăși esența ei ceva ce nu poate fi oferit de istoria generală. Pe de altă parte aceasta nu se poate mărgini la interpretări. [35]

II

Dincolo de interpretare se ajunge pe de o parte la istoria artei, așa cum este ea îndeobște înțeleasă, pe de alta la un element supraistoric care apare, se revelează în istoria artei: la o „istorie a frumosului adevărat", așa cum o întrezărea Delacroix. [36] Pentru cercetarea artei istorice aceasta este problema supremă, abia abordată, o problemă ce depășește nu numai posibilitatea de înțelegere a acelor învățăcei cărora le este consacrat acest proiect de program didactic, ci și stadiul actual al cercetării în domeniul istoriei artei: „. . . *perchènon e cosa, della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, e che meno si possa conoscere con inteletto humano, quanto la bellezza*" (Cesare Ripa). [37]

O istorie a „frumosului adevărat" nu poate fi despărțită de istoria binelui și a adevărului. [38] Învingînd rezistențe considerabile, Romano Guardini a impus punerea problemei adevărului operei artistice, în speță a adevărului operei poetice. „Autorul și-a atras o serie de critici cînd a trecut de la tratarea textelor poetice din punct de vedere istoric și poetic... la problema adevărului lor obiectiv. Relativismul epocii moderne nu tolerează ea o asemenea problemă să fie pusă în legătură cu un astfel de text" — o operă poetică. Dar „o operă poetică este nu numai expresie, ci și afirmație. Orice afirmație, prin însăși esența ei, este subordonată criteriului adevărului, deci nu numai cerinței de a fi cinstită și autentică, ci și celei de a înțelege existentul așa cum este el în sine." [39]

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea sînt valabile și pentru operele de artă plastică, în măsura în care și ele afirmă ceva. După Bonaventura, în definiția imaginii frumoase este neapărat implicată relația cu natura existenței și prin aceasta cu adevărul. Astfel, de pildă, o imagine a diavolului este considerată „frumoasă" nu numai pentru că este „bine făcută" *(bene protracta)*, ci pentru că corespunde imagistic firii esențiale a diavolului sau, formulînd lucrurile altfel: pentru că este adevărată ca imagine.[40] „Pretinsa atitudine științifică, interesată numai de forma sau numai de conținutul istoric al unei manifestări poetice" — și în genere al manifestărilor artistice — „reprezintă ea însăși o poziție întru totul condiționată istoric, a cărei rădăcină iese la iveală la un examen mai atent."[41]

NOTE

* Publicat în: *Festschrift für Romano Guardini*, München, 1965. Inclus în volumul *Kunst und Wahrheit*, Mäander Kunstverlag, 1978, p. 181—197.

1 În micul eseu estetic „Über das Marionettentheater", publicat în anul 1810 în revista editată de Kleist, *Berliner Abendblätter* citim, la sfîrșit: „... (grația) apare, în forma ei cea mai pură, în acel trup uman care sau nu are nici o conștiință de sine sau are una infinită. Deci, spusei eu puțin distrat, ar trebui oare să gustăm iarăși din pomul cunoașterii, pentru a redobîndi starea de inocență? Evident, mi se răspunse; acesta ar fi ultimul capitol al istoriei omenirii."

2 Emilio Betti, „Zur Grundlegung der allgemeinen Auslegungslehre" (În sprijinul fundamentării teoriei generale a interpretării), în: *Festschrift für Ernst Rabel*, Tübingen, 1954, vol. II, 79—168; mai amănunțit în lucrarea sa în două volume *Teoria della interpretazione* (tradusă în germană: *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften (Teoria generală a interpretării ca metodică a științelor spiritului)*, Tübingen, 1967.

3 Emilio Betti, *op. cit.*, p. 79.

4 Termenul nu este uzual, dar n-am găsit unul mai bun.

5 Betti, *op. cit.*, p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

6 Vezi: Wilhelm Furtwängler, „Interpretation, eine musikalische Schicksalsfrage“ (1934). In *Ton und Wort*, Wiesbaden, 1954.

7 Fundamental, studiul lui Thrasybulos Georgiades, „Die musikalische Interpretation“, în: *Studium Generale* 7 (1954), 389—393.

8 „Untätiges Wachsein“, în: *Antaios* V (1964), 519—534.

9 Pentru a înţelege corect cele spuse, accentul trebuie pus pe cuvîntul „*conţinut*“.

10 Acest prim „canon“ al lui Betti (*op. cit.* 99), canonul autonomiei sau imanenţei hermeneuticii nu este de fapt altceva decît definiţia misiunii ce-i revine interpretării, anume „de a descoperi sensul subînţeles al unui mesaj străin“ (Betti, *op. cit.*, 113), o definiţie care se poate, evident, transforma într-un comandament: „sensus non est inferendus, sed eferendus“ — „sensul nu trebuie doar indus, ci şi exprimat“.

11 Helmut Kuhn, *Wesen und Wirken der Kunstwerks*, München, 1960, 28, *mutatis mutandis*.

12 Emilio Betti, *op. cit.*, p. 112 şi urm. Acesta este, după Betti, cel de-al treilea canon al interpretării, pe care el îl numeşte canonul „actualităţii înţelegerii“. El nu cuprinde o prescripţie în ce priveşte procedura, ci constatarea că nu se *poate* proceda altfel.

13 Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, 15 vol., Berlin, 1903—1920, VI, 182—183.

14 Această apropiere reprezintă cerinţa celui de-al patrulea canon al lui Betti, cel al „adaptării înţelegerii“, *Teoria della interpretazione*, 119.

15 Vezi în legătură cu aceasta Wilhelm Furtwängler, *op. cit.*, *passim*.

16 Vezi Betti, *Teoria della interpretazione*, 101 şi urm. Acesta este cel de-al doilea canon hermeneutic al său şi, în legătură cu el, este valabil ce s-a spus despre cel de-al treilea (vezi nota 12). Din stabilirea acestei situaţii care, singură, face posibilă interpretarea decurge, firesc, interdicţia de a proceda fragmentar.

17 Vezi Walter Benjamin, „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ („Noţiunea de critică de artă în romantismul german“) (disertaţie ţinută la Frankfurt am Main în 1919), publicată de Hans Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., 1973.

18 Hans Sedlmayr, „Analogie, Kunstgeschichte und Kunst“ („Analogie, istorie a artei şi artă“), în: *Studium Generale* 8 (1955) 698—703.

19 Hans Sedlmayr, „Das poetische Wort und die Kunst“ („Cuvîntul poetic şi arta“), în: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 3 (1957), 1—18. Retipărit în: Mohammed Rassem/Hans Sedlmayr, *Über Sprache und Kunst (Despre limbaj şi artă)*, Mittenwald, 1978, 9 şi urm.

20 În legătură cu acest important concept al lui Jacob Burckhardt, vezi opera lui *Amintiri despre Rubens*;

Scanned with OKEN Scanner

apoi: Emil Maurer, *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel, 1951, 268 și urm.; Ordenberg Bock von Wülflingen, *Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung (Rubens în cercetările germane de istoria artei)*, Berlin, 1947, 122 și urm. Retipărit în: Ordenberg Bock von Wülflingen, *Die gesammelten Schriften*, München, 1973.

21 Cu mici modificări, citat din Betti, 137—138.

22 Vezi: *Kunstwerk und Kunstgeschichte*; mai sus, p. 109.

23 Spunem aceasta referindu-ne la afirmația lui H. Coing despre „reintegrarea teoriei juridice despre metodă în teoria hermeneutică generală despre metodă, ca un fel de critică a rațiunii juridice". Helmut Coing, „Die juristischen Auslegungsmethoden und die Lehren der allgemeinen Hermeneutik" („Metodele juridice de interpretare și teoriile hermeneuticii generale"). In: *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westphalen, Geisteswissenschaften, Heft* 84 (1959). Datorez semnalarea acestei scrieri d-lui dr. Josef Häussling.

24 Acest concept extrem de important al „sferei" unei opere de artă l-am subliniat în chip deosebit.

25 Mihail Alpatov, „Das Selbstbildnis Poussins im Louvre" („Autoportretul lui Poussin de la Luvru"). In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II (1933), 127.

26 Vezi, în legătură cu aceasta, Hans Sedlmayr, în: *Epochen und Werke (Epoci și opere)*, II, 319—357, în care sînt exemplificate, printr-un exemplu concret (*Prăbușirea orbilor* de Bruegel), straturile de semnificații ale operei de artă.

27 Vezi în această privință: Wladimir Weidlé, „Prolegomena zu einer Biologie der Kunst" („Prolegomene la o biologie a artei"), în: *Diogène* 18 (1957), 449—466.

28 „Consens al tuturor"

29 Ar fi totuși o eroare pedantă să vrem să construim pe baza aprecierii rangului un sistem de acordare a unor note în ce privește valoarea.

30 *Hefte des Kunsthistorischen Seminars* I (1956), 17.

31 Helmut Coing, *op. cit.*, p. 18.

32 Încercarea unei „verificări interpretative" a unei „ipoteze intuitive" controversate este cuprinsă în lucrarea mea: „Antwort an Kurt Badt" („Răspuns lui Kurt Badt"), în: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars...* 7—8 (1982), 34—35. Era vorba acolo de tabloul lui Jan Vermeer *De Schilderconst*.

33 Betti, *op. cit.*, p. 163, cu cîteva mici modificări cerute de obiectul cercetării noastre.

34 *Ibidem*, p. 162.

35 Că știința istoriei nu se poate nicidecum limita la interpretare, întrucît ea este, după cum spunea Droysen, într-o mai mare măsură „creație", subliniază pe bună dreptate Theodor Schieder în discuția relatată de Coing, *op. cit.*, p. 44.

36 Este meritul lui Martin Gosebruck (vezi eseul lui: „Kunst und Gesellschaft" („Artă și societate"), în:

Scanned with OKEN Scanner

Speculum Artis 15 (1963), Heft 6, 41—50), de a fi atras atenţia asupra acestei idei, pe care Delacroix a formulat-o într-un eseu pe tema criticii de artă, publicat în 1829 în *Revue de Paris* şi pe care îl cunosc doar puţini istorici de artă.

37 „... pentru că nu există vreun lucru, despre care să se poată vorbi cu mai mare dificultate în limba muritorilor şi care să poată fi mai puţin cunoscut de intelectul uman, decît frumuseţea." (n. tr.)

38 Fundamentarea acestei afirmaţii o găsim la Helmut Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwerks*, München, 1965. Cărţulia aceasta este, după părerea mea, cea mai importantă fundamentare ontologică de pînă acum nu numai a teoriei artei, ci şi a istoriei artei.

39 Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien (Tălmăcirea dată existenţei de Rainer Maria Rilke. O interpretare a Elegiilor duineze)*, München, 1933.

40 Hans Sedlmayr, „Bild und Wahrheit" („Imagine şi adevăr"), în: *Wort und Wahrheit* 8 (1953), 499—566.

41 Romano Guardini, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEMA TIMPULUI *

Prezența operei de artă

Opera de artă stă în fața noastră, dar mai întîi doar ca piatră dăltuită într-un fel sau altul sau ca pînză pictată într-un fel sau altul. Această prezență este doar aparentă; prezența ei adevărată, cea spirituală, nu este de la sine înțeleasă și e supusă mutațiilor de tot felul. Nu oricine este în stare, și nu în orice moment, să readucă opera de artă în prezentul ei autentic.

Apoi: această operă de artă anume a fost creată de artist în anul cutare, dar evenimentul acesta al creației operei a trecut și nu se va repeta niciodată; a rămas (dacă a rămas) doar urma *(vestigium)* creației, întruchiparea ei. Şi totuși această operă poate *în orice moment* fi pe deplin readusă la viață de spiritul care a devenit capabil și demn să i se reveleze opera de artă vie. Ea redevine astfel prezentă, ca și cum timpul nu s-ar fi așternut peste ea. Şi numai în acest caz, în care a redevenit în mod autentic prezentă, opera de artă poate fi gîndită și înțeleasă ca eveniment istoric.

Această experiență fundamentală, faptul că opera de artă aparține, ca orice alt eveniment istoric, timpului istoric, dar trece totodată, într-un mod specific, din zona istoriei într-un timp extraistoric, supraistoric, constituie paradoxul esențial al oricărei considerări a artei prin prisma istoriei. O asemenea considerare implică o teorie a timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Fără o teorie a timpului nu este posibilă nici o teorie a istoriei și a societății, nici o teorie a operei de artă și a istoriei artei.

Cei care au simțit cu cea mai mare intensitate acest paradox — și este vorba aici nu întotdeauna de istorici de artă — vorbesc de cele mai multe ori, pe baza celor observate, despre *atemporalitatea* specifică a operei de artă autentice. Această formulare nu este cu totul falsă, dar, dacă nu se fac anumite rezerve, este de natură să ducă la concluzii eronate. De fapt adevăratei opere de artă îi sînt proprii două modalități de existență ale timpului, două tipuri de temporalitate — una istorică și una supraistorică —, fiecare dintre acestea cuprinzînd trei „momente" ale timpului: prezentul, viitorul și trecutul. Prin ce se deosebesc între ele aceste modalități de existență ale timpului, iată întrebarea cardinală și „problema cea mai dificilă".

Prezentul ca situație limită în timpul istoric

Teoria despre timp din ultimele decenii, îmbogățită de unii poeți ai zilelor noastre, a clarificat caracterul timpului istoric într-o atare măsură, încît el a pătruns în conștiința generală, determinînd chiar întrucîtva modul în care este gîndit și trăit timpul în vremea noastră.[1] Este de ajuns să-l amintim aici pe Heidegger. Menționăm acum doar în treacăt caracterul timpului istoric, căci, cum se va vedea, el nu poate fi determinat pe deplin decît după ce vom fi înțeles ce este timpul supraistoric.

Decisivă și tipică pentru noțiunea de timp existențial (ontic) — față de care noțiunea de timp istoric constituie o modificare — este concentrarea asupra *momentului individual* în acuitatea lui actuală extremă. Specifică îi este *punctualitatea absolută a acestui moment*, în care sînt absorbite toate relațiile cu trecutul. „Ca urmare, filosofia existențială oferă și pentru istorie doar o interpretare a „hotărîrii" cu care omul se comportă față de situația istorică, dar nu și o raportare la perma-

Scanned with OKEN Scanner

nența istorică... Odată cu această restrîngere a istoricității la hotărîrea ce se ia într-un moment anumit, se pierde și relația cu conținuturile diferite ale situației istorice. Hotărîrea se definește aici doar ca structură formală, care trebuie recucerită în fiecare nou moment." Consecința este că autentica realizare creatoare nu poate fi înțeleasă pe acest teren. Pentru aceasta este nevoie de o altă concepție despre prezent și despre timp.[2]

Încă mai concis, putem spune deocamdată: timpul istoric nu cunoaște un „prezent autentic"; prezentul devine în el un „caz limită". Ce este „prezentul autentic", rămîne să stabilim.

Prezența operei de artă în timpul adevărat

Un cu totul alt caracter îl are acea modalitate de existență a timpului, în care opera de artă își dobîndește existența ei specifică, în măsura în care, ca lume desăvîrșită în mic, se eliberează de „actualitatea" timpului istoric.

Pentru a lămuri lucrurile, să luăm ca paradigmă opera de artă muzicală. Chiar descrierea cea mai aridă a experienței trăite la audierea unei opere de artă muzicale autentice trebuie să admită că timpul pe care-l trăim ascultînd o operă muzicală are un cu totul alt caracter și o cu totul altă structură decît timpul istoric, care se scurge „simultan" — sau care, mai bine spus, este suspendat. Această deosebire nu este deloc doar de natură psihologică, în sensul banal că un timp sau altul „pare" să se scurgă mai repede sau mai încet sau într-un ritm diferit. Deosebirea nu e de ordin psihologic, ci ontic, este o deosebire a modalității de existență a acestor temporalități. Comun amîndurora le este, evident, faptul că de fiecare dată prezentul include toate relațiile cu trecutul și cu viitorul. Dar prezentul de care ne ocupăm are totuși o cu totul altă structură. Timpul operei de artă muzicale are ceea ce îi lipsește timpului istoric: prezent autentic, netulburat; „clipa oprită în loc", „prezentul etern"; în el caracterul tranzitoriu al clipei este anulat, timpul „întreg" se oprește (ca să spu-

Scanned with OKEN Scanner

nem așa) într-un prezent durabil, constant (nu punctual). Cei care nu iau în seamă această trăsătură caracterizează de cele mai multe ori experiența avută prin termenul impropriu de „atemporalitate", termen ce se referă tocmai la această smulgere de un fel neobișnuit a prezentului din nestatornicia „momentului" și, în orice caz, exprimă un aspect structural foarte important al acestei temporalități supraistorice. Momentul dobîndește durată și abia astfel devine prezent autentic. Dar și în această temporalitate există trecut și viitor; atîta doar că ele se află într-o cu totul altă relație față de prezent și dobîndesc prin aceasta cu totul alte trăsături. Într-o veritabilă operă de artă muzicală evenimentul muzical „trecut", deja petrecut, nu este deloc trecut *(imperfectum)* în sensul în care istoria trecută este trecută pentru noi. Lipsește elementul nedesăvîrșirii, inerent, dacă nu neapărat oricărui eveniment în parte, în orice caz istoricității ca atare. Pe de altă parte evenimentul ce urmează a se petrece în opera muzicală de artă nu ține de viitor în sensul pe care îl are viitorul istoric ce este așteptat: lipsește elementul îngrijorării. În tipul de temporalitate în care există opera de artă muzicală autentică și pe care ea și-l creează, trecutul și viitorul nu sînt în contradicție nici între ele și nici cu prezentul — tocmai pentru că este vorba aici de „prezentul autentic". Prezentul autentic integrează („vindecă") momentele contrastante ale temporalității într-un timp „nealterat" (nefragmentat). Aceste momente sînt *purtate* de prezent și stau în liniște împreună, împăcate unul cu altul — suspendate (păstrate însă și nu pur și simplu anulate) și integrate și anticipate „cu simpatie" în el: *în existentul permanent ca permanent existente în trecut și în viitor. Aceasta este ceea ce se înțelege de fapt* și ceea ce este fundamental, cînd se vorbește fie despre „atemporalitatea" operei de artă, fie despre „eternitatea" ei, fie despre modalitatea existențială a „portanței" (vezi Oscar Becker) în opoziție cu „instabilitatea" timpului existențial (ontic) — o „portanță" care este inerentă operei de artă, „atît cît *deum pati-*

Scanned with OKEN Scanner

tur“ [3]. Mai corect este însă să vorbim despre „eliberarea“ de timp a operei de artă, înțelegînd prin aceasta eliberarea de caracterul necesarmente apăsător al timpului existențial-istoric și statornicirea ei, ca să spunem așa, într-un prezent, trinitar, în care trecutul și viitorul ca prezent viitor și trecut al prezentului însuși ființează deopotrivă, în „bogăția prezentului“.

Pe această structură a timpului „nealterat“ se bazează între altele starea de fericire pe care o iradiază opera de artă. Oricine este capabil să pășească în modalitatea temporală de existență a unei opere de artă autentice din domeniul muzicii resimte acest caracter dătător de fericire și de energie al unui timp incoruptibil, ca și fertilitatea acestei fericiri insuflate, trăiește „o fărîmă de timp în stare pură (incoruptibilă și necoruptă)“.

Această modalitate de existență a timpului operei de artă muzicale se instalează de la primul acord. Totuși ea nu apare — și acest fapt este demn de atenție — în toate puritatea ei la prima audiere a unei opere. Căci atîta vreme cît nu știm „ce mai urmează“ și cum este opera întreagă, poate interveni la cel ce ascultă curiozitatea. Iată de ce o operă de artă muzicală autentică — spre deosebire, de pildă, de un roman polițist, în legătură cu care, odată cu sfîrșitul, dispare și curiozitatea — nu numai că poate fi repetată fără ca aceasta să dăuneze intensității trăirii, ci chiar se cere repetată și încă repetată. Vrem să auzim iarăși și iarăși la intervale cuvenite, capodoperele eterne ale muzicii. Această repetare dezirabilă este un indiciu al faptului că temporalitatea lor eliberează și aduce fericire. A asculta „Patimile după Matei“ în fiecare an în Vinerea Mare este „un țel de dorit din toată inima“. Se învederează aici relația internă, plină de sens, dintre timpul adevărat descris mai sus al operei de artă autentice și timpul ce revine ciclic al anului ecleziastic.

Existența timpului, pe care o trăim în acest fel, are ceva comun cu acea „*ousia a-ïdios*“, de care vorbește Aristotel. „*A-ïdios* este acel ceva care nu e propriu individualului“... (Grassi) și

Scanned with OKEN Scanner

care este de aceea în afara timpului. [4] Realitatea funciară este acea realitate în care nu se întîmplă nimic nou... „deci o ordine fără curiozitate, semn al apariției neesențialului" (Grassi).

Ceea ce însă am descoperit în mod paradigmatic la opera de artă muzicală este valabil fără nici o îndoială și pentru toate celelalte arte „temporale": dans, mimică, dramă, poezie etc. [5] Exemplul însuși al dramei ne arată cu claritate că într-o astfel de operă de artă pot foarte bine fi *înfățișate* caracterul trecător al lucrurilor, „vanitatea", vina, grija, incertitudinea și hotărîrea, dar că aceste elemente ale temporalității existenței sînt *suspendate* și-și pierd caracterul lor apăsător, în măsura în care sînt înfățișate în modalitatea de ființare a timpului incoruptibil. De aici vine katharsis-ul, eliberarea de sentimente apăsătoare, pe care o realizează opera dramatică. Nu însă în opera „nerealizată", proastă, de acest fel, nu, de pildă, într-un film prost (și doar puține sînt bune), a cărui derulare face doar să treacă timpul, fără să realizeze transsubstanțierea timpului vulgar în zona lui mai înaltă, așa încît katharsis-ul nu se produce, ci apar doar curiozitatea și plictiseala.

Ar fi însă o gravă greșeală să credem că cele expuse și scrise mai sus ar fi valabile *numai* pentru „artele temporale". Ele se aplică din principiu — tocmai pentru că arta este „*una*" — *mutatis mutandis* în aceeași măsură la toate artele; și la arhitectură, sculptură, pictură. Și aceasta nu doar pentru că apercepția acestor opere de artă cere, psihologic, timp, oricît ar fi el de scurt. Nu este deloc vorba în aceste cazuri nici de modul în care poate fi eventual *reprezentat în tablou* timpul. Principiul este și aici valabil în sens ontic. Însuși momentul pe care îl fixează, de exemplu, o operă de pictură, oricît de fugitiv ar fi obiectul reprezentat, dobîndește în opera de artă liniștea și durata prezentului autentic. Este ceea ce deosebește o operă de artă adevărată, care „reproduce" un moment, de fotografia instantanee a aceluiași

Scanned with OKEN Scanner

obiect, care apare, în comparație cu opera de artă, atît de săracă, de neesențială și lipsită de valoare. Chiar trecerea inexorabilă a timpului, care poate fi înfățișată atît de emoționant într-un tablou de Rembrandt — fără ca *realiter* să ni se arată ceva despre timp — este anulată prin „prezentul pur" al acestei imagini a trecerii timpului („o fărîmă de timp în stare pură") și are prin aceasta un efect eliberator.

Dar această modalitate a existenței timpului adevărat și nealterat, integrat și incoruptibil (toate sînt sinonime !), pe care am relevat-o mai întîi la opera de artă muzicală și apoi la orice operă de artă, nu este deloc apanajul doar al operei de artă. În mit, în cult și în simbol, la sărbători și festivități, în epifanii și revelații, în sacramente — în toate se realizează, se atinge, se creează, se revelează, se fundează de fiecare dată într-un mod *specific* timpul adevărat, prezentul autentic.

Ce ar trebui să facem ar fi să stabilim mai îndeaproape în ce mod specific se petrece acest fenomen în opera de artă în comparație cu celelalte vehicule care ne sînt date pentru a pătrunde în zona mai înaltă a timpului.

Timp istoric și supraistoric
Epifania operei de artă

Am pornit de la faptul că opera de artă aparține atît timpului istoric cît și unui timp extraistoric și am încercat să definim structura și caracterul acestuia din urmă. Apare însă acum întrebarea: în ce relație reciprocă se află aceste două modalități de existență ale timpului.

Dacă încercăm să dăm răspunsul la această întrebare pentru opera de artă, nu trebuie să ne mai așteptăm ca opera de artă să fie în toate privințele paradigmatică pentru alte relații ale timpului istoric cu cel supraistoric. O definire a acestei relații este însă indispensabilă în cadrul examinării temei noastre „Timpul adevărat și timpul fals".

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cel ce trăiește o operă de artă este cert faptul că apare o nouă dimensiune, suplimentară, a temporalității, un timp în care, indiferent de dimensiunea sa temporală, fiecare clipă, oricît de trecătoare, are atributul eternității, un timp în care de aceea diferitele momente ale acestei trăiri temporale se pot asocia între ele cu titlul de egalitate (în „timpul adevărat"). „Atemporalitatea", în sensul despre care vorbim aici, este așadar ea însăși încă o formă a temporalității umane: există deci două forme de temporalitate: cea desemnată în sens propriu ca atare — pe care o vom numi în cele ce urmează timp aparent — și forma definită, în sensul pe care l-am discutat mai înainte, ca fiind „eliberată" de timp.[6]

Relația dintre aceste două forme nu trebuie înțeleasă în sensul că ele nu fac decît să alterneze în cursul vieții ca stări echivalente. Între ele există relația dintre elementele unei construcții: peste formele masive ale temporalității unei conștiințe existențial responsabile (a cărei slăbire duce la lipsa de tensiune a timpului vulgar) se înalță imperiul perfect, dar fragil, al acestei temporalități „superioare", trăită ca fiind eliberată de timp. Primele forme de temporalitate sînt deci (văzute prin prisma experienței umane) forme mai vechi; abia pornind de la ele se poate manifesta ultima formă de care am vorbit. Și toate sînt numai cazuri limită, între care se intercalează o mulțime de alte forme tranzitorii.

Pe baza experienței „timpului adevărat" devine însă acum clar că timpul istoric descris la început este din punct de vedere empiric mai vechi, dar ontic el este un *modus deficiens* al „timpului adevărat"; în cazul limită el este în esență *timpul fără prezent*, sau cel mult cu un prezent redus doar la „moment" ca atare.[7] Numai în măsura în care participă la timpul adevărat, pătrunde în efemeritatea lui (în temporalitatea coruptibilă) o fărîmă, am spune, de eternitate, o străfulgerare de prezent adevărat. Timpul vieții noastre, care participă la ambele forme de tem-

Scanned with OKEN Scanner

poralitate este prin urmare *sensu stricto* un timp „amestecat".

În ce fel, prin care „artă" se deschide zona superioară a timpului ?

Un răspuns temeinic la această întrebare ar presupune o teorie completă a creației artistice și a re-creării artistice. A o oferi aici nu este firește posibil. Trebuie să ne mulțumim cu cîteva sugestii. Spre ce fapt primordial ne îndreaptă timpul ? Putem afirma că timpul ne îndreaptă spre *existența desăvîrșită*, care însă, contrar erorii curente, este o existență în timp, o existență în timpul adevărat.

Procesul creației atinge, datorită artistului adevărat, un stadiu final static, eliberat de timp, în care nimic nu mai poate fi schimbat în opera de artă, fără ca echilibrul realizat — care provoacă sentimentul de liniște și garantează durata — să fie tulburat. Aceasta înseamnă însă că opera de artă desăvîrșită s-a sustras timpului coruptibil. O asemenea *desăvîrșire* o realizează însă numai acel artist care participă la *ousia a-ïdios* și-și jertfește voința proprie (particularitatea sa) — nicidecum însă *natura* sa proprie, din care-și extrage „materialul" creației sale. El trebuie să-și sacrifice ego-ul pentru a ajunge la eul său mai profund și a anula ruptura dintre simțuri și spirit. Iar jertfa aceasta presupune, înainte de a fi asumată: *labor improbus* [8], învățătură, exercițiu și disciplină, presupune „detașarea de lume, acea *kenosis* ce ține de *ousia a-ïdios*, perceperea obiectivului (Grassi).

Acolo unde această desăvîrșire rămîne doar în intenție, nu este realizată, timpul vulgar, sub formă de plictiseală și „vanitate", pătrunde în acele straturi care ar trebui de fapt să participe la timpul adevărat.

Ceea ce pare încă abstract în aceste formulări poate căpăta viață dacă ne amintim de treptele pe calea spre arta „desăvîrșită", pe care le descrie Herrigel în cărțulia sa *Zen în arta tragerii cu arcul*. Și trebuie încă să reflectăm la faptul că „opera" perfectă este doar *urma* acțiunii ce a atins desăvîrșirea.

Scanned with OKEN Scanner

De îndată ce opera de artă s-a desprins de creatorul ei, ea se află în istorie și pentru istorie; Dar prezența întruchipării ei materiale nu mai reprezintă decît acel prezent aparent, despre care am mai vorbit la început. Adevăratul prezent ea și-l așteaptă de la cel care este capabil și demn să o întîmpine. Ca operă creată, opera de artă este de domeniul trecutului și este sub toate raporturile părtașă la efemeritate. Pentru a-și putea exercita cu adevărat efectul, ea trebuie să atingă „prezentul adevărat", trebuie să fie re-creată în spirit.

Această re-creare este gradual deosebită de creația însăși, nu însă principial. Grassi a descris această întîlnire cu opera de artă ca fiind un *dialog*: „Operele de artă stau mute în jurul nostru, atîta vreme cît ele nu devin elemente ale unei veritabile conversații, adică atîta vreme cît nu intervine asupra lor capacitatea noastră de a le tălmăci, de a le aduce pe treapta dezvăluirii de sine, a formării esenței, mereu aceeași, a omului".

Charles Péguy reflectează, pe drept cuvînt, în cartea sa *Clio* asupra faptului că stă în puterea cititorului să-l desfigureze printr-o lectură de proastă calitate pe Homer, să obtureze ceea ce el revelă, prezentul lui autentic.

Opera de artă se trezește, așadar, la o nouă viață prin întîlnirea cu interpretul sau cu privitorul căruia vrea să-i vorbească, să i se destăinuie. Prin această întîlnire ea realizează prezentul adevărat, dăruindu-i-l și privitorului, pe care-l inițiază în tainele sale. Văzut însă prin prisma timpului istoric, acest prezent nu este totuși decît o clipă, o „privire de argint" (Baader), prin care, în cadrul timpului coruptibil, devine transparent pentru o clipă timpul incoruptibil. Dar această scurtă epifanie a timpului adevărat în cel istoric este de o extremă fragilitate. În ce privește însă viitorul, rămîne nesigur dacă și cînd se va mai repeta vreodată această epifanie. Această incertitudine împresoară scurta străluminare a operei de artă și implicit bucuria unui prezent adevărat cu o tainică și pătrunzătoare tristețe.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentul adevărat are, deci, *în sine* „durată", nu însă și pătrunderea sa în timpul istoric. Văzute prin prisma acestuia, epifaniile lui sînt de regulă fără continuitate, imprevizibile și incoercibile, ceva ce ni se întîmplă *per gratiam*, o întîmplare fericită.

Tradiția creează condiții pentru capacitatea noastră de a percepe existența adevărată, timpul adevărat în istoricitate și prin însuși acest fapt ea are o însemnătate eminentă. Dar nici ea nu poate forța sau garanta producerea revelației.

Prezentul adevărat al operei de artă este însă, cum am spus încă de la început, și condiția înțelegerii ei istorice. Abia cînd opera de artă a devenit un fapt prezent, putem în genere stabili ce semnificație are ea ca eveniment istoric, din trecut, și care au fost premisele istorice ale acestui eveniment. Este valabil aici principiul formulat de Baader: „Orice istorie (adevărată) își află temeiul și statornicia în prezentul adevărat". „În înțelegerea prezentului își are rădăcinile obiectivitatea istoriei" (Grassi). Chiar dacă admitem însă că opera de artă și-a dobîndit pentru noi prezentul autentic, rămîne totuși o problemă deschisă pînă în ce profunzimi și-a dezvăluit ea taina — o taină, care nu-i poate fi smulsă prin nici un fel de artificii conceptuale. Rămîne mereu deschisă întrebarea dacă în viitor nu va apărea cineva, căruia opera de artă îi va comunica încă mai mult din substanța sa. Rămîne deschisă întrebarea dacă opera de artă și-a dobîndit deja adevăratul prezent — adevărul, fără nici un ascunziș — sau dacă așteaptă încă acest lucru de la viitor. Întrebare din care ar decurge alte noi întrebări ce se pun istoriei ca știință a trecutului, astfel încît și în această privință istoria nu poate fi niciodată considerată ca fiind încheiată.

Teoria despre timp a lui Franz von Baader

Teoria despre timp, pe care am dezvoltat-o aici pornind de la existența operei de artă, corespunde în esență teoriei despre timp a lui Franz von

Scanned with OKEN Scanner

Baader; îi corespunde și, mai mult încă, o presupune.[9] Prin ea teoria noastră poate fi luminată și completată în cîteva puncte decisive.

Baader nu distinge, cum am făcut noi pînă acum, două modalități primare de existență a temporalității, ci trei (cărora, de altfel, le corespund tot atîtea modalități ale spațiului și materiei !): anume timpul „adevărat", „timpul aparent" și timpul „fals". Iată teoria lui, în propria-i formulare.

„În mod greșit — spune el — eternitatea a fost imaginată ca un *prezent imobil*, *înțepenit*, neluîndu-se în seamă faptul că în timpul acesta trebuie implicate (integrate) celelalte două timpuri, trecutul și viitorul, pentru ca abia în aceste trei dimensiuni să-și poată exercita existența desăvîrșită sau dăinuirea. Prin urmare tot ce este în eternitate, adică tot ce a primit viață deplină (deplină și desăvîrșită) — căci acesta este sensul adevărat al expresiei: viața eternă — trebuie să fie recunoscut ca *existent permanent în prezent, ca și în trecut și în viitor* și, prin aceasta, odihnindu-se permanent în mișcarea sa și mișcîndu-se permanent în liniștea sa."

E bine să ne punem de îndată întrebarea pe ce, oare, se întemeiază o afirmație atît de cuprinzătoare; să ne întrebăm dacă ea este mai mult decît speculație pură (un termen de altfel care, la Baader, nu are deloc semnificația peiorativă pe care i-o asociem astăzi). Baader ar fi invocat cu siguranță faptul că teoria sa despre timp își are „temeiul" propriu-zis în Sfînta Scriptură și în Crez. Căci făgăduita înviere a cărnii, făgăduiește totodată că, odată cu trupul ce învie transfigurat, vor fi transfigurate și spațiul și timpul: „un nou cer și un nou pămînt". Și este într-adevăr problematic ca această „cea mai dificilă problemă" să poată fi înțeleasă în toată profunzimea ei fără o *teologie biblică a timpului*.

Aceluia care nu poate sau nu vrea să ia credința în revelație ca bază a cunoașterii — o credință pe care o prelimină credința primordială și miturile multor popoare precreștine — trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să i se arate că despre timpul adevărat („buna eternitate") putem avea experienţe provizorii şi în timpul nostru amestecat („timpul aparent" al lui Baader) — chiar dacă nu „faţă în faţă", totuşi ca printr-o oglindă şi, în acest sens, „pe cale speculativă". Posibilitatea aceasta există tocmai datorită faptului că *timpul adevărat nu este deloc total despărţit de timpul nostru aparent* (sau n-ar *trebui* să fie despărţit), ci — şi acesta este un element principal al teoriei lui Baader — *pătrunde într-un fel în el.* Numai pentru că lucrurile stau aşa, pentru că există vehicule care ne duc la timpul adevărat, ne poartă spre el măcar pe o porţiune a drumului, putem avea, pînă la un anumit punct, experienţe ale existenţei şi structurii timpului adevărat.

Această parte a teoriei despre timp a lui Franz von Baader a fost confirmată, am spune, de cercetările lui O. Friedrich Bollnow.[10] Bollnow a arătat că se poate ajunge, pe cale pur fenomenologică, la o distincţie între diferitele modalităţi de existenţă ale temporalului, care corespunde în principiu, chiar dacă nu pe deplin, distincţiei intuite în mod genial de Baader. Şi Bollnow a recunoscut că existenţa descrisă atît de des ca trăire „atemporală" este de fapt o modalitate de existenţă a temporalităţii. „Nu este vorba de o ieşire totală a omului din existenţa temporală ..., ci este vorba de o atemporalitate care pătrunde înăuntrul vieţii temporale" — sau, cu cuvintele lui Baader, de pătrunderea sau străluminarea timpului adevărat în timpul nostru aparent, de „privirile de argint" ale eternităţii. Este trăită în aceste momente — repetăm — o existenţă excepţională, desăvîrşită, deplină, „o fărîmă de timp în stare pură" (Proust), timpul autentic, deci, faţă de care ceea ce este îndeobşte numit timp reprezintă ceva derivat şi exterior. Încă înainte de Bollnow, Oskar Becker [11] a descris în acest fel modalitatea de existenţă a operei de artă şi a definit această existenţă temporală a operei de artă „statornicie" în opoziţie cu „instabilitatea" existenţială, considerînd-o totuşi ca element consti-

Scanned with OKEN Scanner

tutiv fundamental al existenței umane, care-și găsește expresia *doar* în atitudinea față de opera de artă și de aceea nu a fost îndeajuns de luată în serios.

Într-o privință teoria despre timp a lui Baader se deosebește totuși radical de cea a lui Bollnow; după Baader, există încă un al treilea timp, ca să spunem așa *dedesubtul* timpului aparent, dar comunicînd într-un mod special cu el, așa cum timpul adevărat comunică cu cel aparent.

„Direct opus adevăratului prezent — spune Baader — nu e cîtuși de puțin prezentul aparent, ci mai curînd *negarea absolută a oricărui prezent*; opoziția dintre prezentul adevărat și cel aparent este astfel doar aparentă, ea nu este în orice caz directă, căci o opoziție directă există numai între primul și cel de-al treilea timp, pe care trebuie să-l numim timpul fals. *În timpul fals orice ființă este în trecut* — după cum, comentăm noi, în timpul adevărat orice ființă este în prezent. „Dacă timpul adevărat — ne spune Baader mai departe — are trei dimensiuni (integrate), iar timpul aparent numai două, atunci timpul fals nu poate avea decît una". Sau, altfel formulat: toate „dimensiunile timpului" sînt, am spune, înghițite de modul trecut. În timpul fals, trecutul este tot ceea ce a trecut, prezentul este tot ce trece și viitor este tot ce, supus aneantizării și pieirii, va trece. Nici prezentul, nici viitorul nu au realitate stringentă, real este numai trecutul, deci tocmai ceea ce — nemenținut în viață prin vreun prezent — nu mai există. Această a treia temporalitate are implicit caracterul lucrurilor dezintegrate, pierdute fără leac, nefericite. Ea încearcă, prin eforturi tantalice, să ajungă la vreun prezent, dar aceste eforturi sînt nu numai zadarnice, sînt zădărnicia însăși. A exista însă numai în trecut este, în gîndirea profundă a lui Baader, o nefericire, este, cum spune el, modul de existență temporală a „infernului". „Infernul se instalează atunci cînd *ajungi să nu mai* poți iubi". (Dostoievski).

Scanned with OKEN Scanner

Existența unui timp astfel structurat nu poate fi experimentată în sensul ei deplin în timpul nostru „median"; ne-o putem doar „închipui" și anume în acele într-adevăr teribile momente în care prezent *și* viitor sînt pentru noi practic anulate cu totul sau în orice caz atît de desfigurate încît nu mai pot fi recunoscute ca atare. Între „timpul etern", pe care-l putem numi, precum Saint Martin [12], timpul adevărat, și timpul fals stă la mijloc timpul nostru ca „timp aparent". Față de timpul adevărat, acesta are o dimensiune mai puțin; îi lipsește timpul adevărat, în locul căruia s-a instalat un prezent aparent *(praesentia phenomenon)*: „o aparență pe care n-am greși dacă am numi-o o arătare în sensul deplin al cuvîntului (un „*spectre*")".

Așadar, în acest timp aparent prezentul adevărat este real (și activ) numai în măsura în care timpul aparent *se deschide printr-o jertfă* pentru revelarea existenței adevărate, a existenței desăvîrșite; așa ceva se întîmplă de fiecare dată la crearea și re-crearea unei opere de artă autentice. Ce înseamnă pentru o epocă să renunțe a se ține deschisă față de timpul adevărat, se poate judeca pornind de la aceste considerații; dar despre aceasta va trebui să mai vorbim.

Față de timpul „fals" însă, timpul aparent are dimensiunea viitorului și asta îi este și consolarea. El proiectează tot ce i se refuză prin pierderea timpului adevărat ca speranță și făgăduință în viitor, adică în prezntul rău al timpului ce va veni. Jertfele sale — și ele sînt tot atît de dure ca sacrificiile sîngeroase cele mai crunte, ca hecatombele de oameni din cultele barbare — el nu le aduce zeilor, nu adevăratului Dumnezeu și eternității celei bune, ci generațiilor nenăscute ale eternității cele rele.

Ceea ce face suportabil acest timp aparent — șansa grației — este exclusiv faptul că el este ținut deschis față de timpul adevărat. Dacă se uită acest lucru din ignoranță sau din anchilozare sau, mai mult încă, dacă fără sau cu intenție, se deschide poarta pentru timpul cel rău, situația devine insuportabilă și deznădăjduită totodată.

Scanned with OKEN Scanner

Erori în legătură cu existența timpului

Putem acum aprecia cu ușurință cît de fatale sînt efectele oricărei erori cu privire la existența timpului.

Eroarea cardinală în ce privește esența timpului constă în a *considera timpul aparent ca timp real*. Orice transpunere a existenței depline, fie exclusiv în îndepărtarea temporală a viitorului, fie în trecut, indică o astfel de idolatrizare a timpului aparent.

O variantă deosebit de funestă a acestei erori constă însă în a considera timpul aparent, cu caracterul lui apăsător, plin de îngrijorare și de „instabilitate", ca însuși prototipul temporalității, în ideea că numai în interiorul acestui timp aparent, presupus a fi singurul ce ne este dat, se poate înțelege ce este de fapt propriu-zis timpul și că abaterea timpului adevărat, în stabilitatea lui, în liniștea și lipsa lui de îngrijorare, de la caracteristicile timpului aparent este doar un *modus deficiens* al timpului „propriu-zis". Cînd în realitate timpul „nostru" este starea de absență *(modus deficiens)* a timpului adevărat, din care trebuie să se „hrănească" pentru a putea trăi.

O altă eroare constă în a ne imagina eternitatea (timpul adevărat) doar ca o atemporalitate înțepenită și fantomatică (eroarea spiritualistă) sau ca un timp aparent prelungit *ad infinitum*, eternizat și idolatrizat.

O a treia greșeală constă în a înțelege timpul aparent ca total închis în sine atît față de timpul adevărat, cît și față de timpul fals. Cînd în realitate el este permeabil atît pentru primul cît și pentru celălalt, fiind astfel de fapt un „*status mixtus*" al temporalității, nici cu totul desăvîrșit, nici invers. Lucrul acesta poate fi demonstrat strict empiric, printr-un empirism în sensul acelui *esprit de finesse* al lui Pascal și anume luînd nuanțat în seamă deosebirile dintre caracteristicile timpului trăit într-un fel sau altul.

O variantă a acestei erori o constituie părerea că revelarea zonei superioare a timpului se pro-

Scanned with OKEN Scanner

duce în primul rînd în trăiri cu caracter vital — ca aceea, de pildă, în care Marcel Proust, gustînd o *madeleine*, a trăit „o fărîmă de timp în stare pură“ — sau în orice caz numai în acțiuni momentane ale eului izolat. Aceasta deși în realitate orice societate bine rînduită are grijă cel puțin să facă posibilă, dacă nu și să provoace, pătrunderea timpului adevărat în „acest“ timp prin vehicule și instituții adecvate și să excludă pătrunderea devastatoare a timpului fals.

O greșeală ar fi și să-i atribuim timpului fals același grad de realitate și același mod de a acționa, în sens negativ desigur, ca și timpului adevărat — o eroare maniheistă, asupra căreia nu mai insistăm.

Atitudinea epocii noastre față de timp

Teoria despre timp a lui Baader ne dă posibilitatea să definim mai precis și mai adînc criza timpului nostru. Căci această criză nu poate fi nicidecum înțeleasă mai bine decît prin atitudinea conștientă sau inconștientă a epocii noastre față de timp și față de erorile privitoare la timp.[13]

În privința timpului, caracterul eonului în care trăim și care ne hotărăște viața se definește prin pierderea în cea mai mare măsură a timpului adevărat. Una din consecințe este „apetitul de nou“ (*Neugier*[14], în sensul strict al acestui cuvînt) și acesta este sensul autentic al expresiei „pierdere a punctului de echilibru“, ceea ce într-o anumită privință spune mai mult și anume pierderea „celui ce-l intermediază“. Mult discutata grabă și agitație a omului modern, cronofagia[15] sa își au rădăcinile în această pierdere a prezentului. Epoca noastră duce pînă la limită caracteristica acelui timp fără prezent, pe care Baader îl numește timp aparent și care reprezintă de fapt statutul temporal durabil „*hujus mundi*“.[16]

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie însă trecute cu vederea următoarele. Timpul aparent al lui Baader este un timp „amestecat", intermediar, în care există „priviri de argint" ale timpului adevărat. Epoca noastră se deosebește clar de tipul de mijloc al timpului aparent prin aceea că, mai mult decît orice altă epocă — și aici cantitatea se transformă realmente în calitate — a neglijat să se mențină deschisă față de timpul adevărat; prin aceasta ea este *sui generis* în istorie. Explicația celor întîmplate o constituie lăsarea în paragină a acelor instituții date omului, al căror sens adînc și salubru este de a menține această deschidere. Aceste instituții dispărute sau pe cale de a dispărea în lumea modernă (în măsura în care e „modernă") sînt: mitul și cultul [17], sărbătorile și festivitățile, revelația și sacramentul, și, în sfîrșit, arta adevărată.

Consecința acestei autoexcluderi de la accesul spre zonele superioare ale timpului este faptul că toate trăsăturile ce caracterizează viața temporală în timpul „amestecat" al acestei lumi și în toate timpurile, sînt duse de epoca noastră pînă la ultima lor limită. Din această atitudine față de timpul adevărat (căreia-i corespunde o deschidere spre timpul fals) decurg un mare număr de fenomene și suferințe caracteristice epocii noastre. Căci o variantă a faimosului principiu al lui Baader: „Cum se situează omul față de Dumnezeu..." poate fi următoarea: „Cum se situează omul față de timp, tot așa se situează el față de el însuși, față de semenii săi, față de natura vie și moartă și față de lumea spirituală".

Ne vom mulțumi aici să clarificăm din acest punct de vedere cîteva consecințe care privesc situația artei în lumea „modernă".

Dacă existența desăvîrșită nu este căutată și găsită în timpul adevărat, atunci — în măsura în care se păstrează încă ideea existenței desăvîrșite, care tinde astăzi să devină o iluzie sau o utopie — ea va fi căutată sau în trecut (ori într-un spațiu îndepărtat, care este trecut ce a supraviețuit; la primitivi, în Marea Sudului), sau într-un viitor îndepărtat. În domeniul artei fenomenul

Scanned with OKEN Scanner

acesta se manifestă pe de o parte printr-un paseism, față de care clasicismul clasic este doar o variantă, căci am avut de-a face și cu clasicișți ai arhaicului și ai barbariei. Pe de altă parte, el se manifestă printr-un futurism, care rupe brusc cu trecutul ca tradiție vie — „*il faut tout recommencer à zéro*“ (Le Corbusier) [18] — și ar dori să anticipeze așa-zicînd existența desăvîrșită a unui viitor, care a început cu „revoluția“ zilelor noastre: făgăduințele hiliastice [19] ale „direcțiilor“ moderne ale artei, ale „noii arhitecturi“, ale muzicii atonale, ale picturii absolute. „Darul desăvîrșirii artistice a fost sustras vieții veșnice, pentru a fi atribuit unei vremi trecute sau viitoare“ (Lionello Venturi).

În domeniul păstrării artei, exponentul paseismului (potrivit terminologiei lui Baader, al timpului fals care încremenește totul) este spiritul muzeal. Spun spiritul muzeal și nu muzeul; căci privit ca instituție muzeul este, ca și tehnica, neutru, chiar și cînd implică pericole de netrecut. Spiritul muzeal vede însă întreaga artă ca trecut: el vede chiar arta „prezentului“ ca artă a trecutului „apropiat“. El nu poate concepe prezentul artei decît sub forma prezentului aparent al întruchipărilor ei conservate. Opresiv la spiritul muzeal este faptul că creează cimitire ale artei fără garanția resurecției acesteia. Îi corespunde un anumit tip de istorie a artei care consideră că datoria ei se împlinește prin stabilirea lui „cînd? unde? și de cine?“, adică tocmai prin stabilirea indiciilor timpului celui rău. Pentru ea sînt valabile cele spuse de J. G. Hamann: „Cîmpul istoriei era ca acel cîmp vast, pe tot întinsul căruia zăceau oseminte și — iată! — acestea erau uscate de tot“.

Pe de altă parte însă spiritul muzeal conservator oferă oamenilor zilelor noastre o posibilitate de a dialoga cu operele de artă, care cuprinde toate epocile și spațiile acestui pămînt. Și tocmai privind aceste cimitire, omului zilelor noastre i se trezește dorința de a realiza „resurecția părinților“ (Fiodoroff), de a smulge operele de artă adevărate

Scanned with OKEN Scanner

din prezentul fals, din muțenie, de a le ajuta să se instaleze în prezentul adevărat și de a face ca și alții să participe la aceasta. „*Taina frăției este ascunsă în părinți, numai prin ei sîntem frați.*“[20] Această străduință este indubitabil una din trăsăturile pozitive ale epocii noastre, care este mai capabilă să re-producă decît să producă. Se poate de acum spera că și alte organe și instituții aflate în regres, prin care se realizează menținerea deschiderii prezentului aparent pentru prezentul adevărat, își vor putea redobîndi forța.

Pierderea timpului adevărat duce, pe de o parte, la paseism și futurism, care sînt amîndouă reversul aceleiași absențe; ea duce, pe de altă parte, la tendința de a crea surogate ale „timpului etern“ pierdut. Tot așa cum în această epocă — care și-a creat surogate pentru toate necesitățile fiziologice și spirituale — există surogate ale existenței desăvîrșite și ale eternității, tot astfel există surogate ale prezentului adevărat — ceea ce dovedește indirect că de dispariția lor suferă și cei care nu vor s-o recunoască. Dacă timpul adevărat ne cere să ne reînnoim în permanență din adîncuri pentru a-i putea ieși în chip demn — adică în modalitatea lui proprie de existență — în întîmpinare, omul „modern“ înlocuiește ceea ce nu poate sau nu vrea să realizeze, îl înlocuiește anume pe omul „nou“ — care este tocmai omul veşnic reînnoit, omul timpului adevărat — cu lucrurile şi invenţiile noi. Pentru el noul, în înţelesul a ceva ce nu a mai fost, devine un fel de categorie religioasă. El nu e căutat pentru că vechiul s-ar fi dovedit steril sau neviabil, ci pentru noutatea lui în sine, ca nou *cu orice preț*. Strofa lui Baudelaire: „*Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !*“[21] ar putea fi deviza nesățiosului apetit de nou (în germană: *Neugier* n.n.). În această prețuire a noului în sine se manifestă nu rareori, cu acuitate, relația cu moda.

Scanned with OKEN Scanner

Și tema adesea, dar în mod steril, discutată „tehnica și arta“ ar putea fi, în contextul acestor considerații, mai concludent luminată: căci tehnica modernă, oricîte lucruri ar putea înfăptui, nu este în stare să facă tocmai ceea ce face arta adevărată: să ofere un prezent adevărat. Tehnica modernă duce dimpotrivă pînă la ultimele limite trăsăturile timpului aparent (fără prezent adevărat), iar „timpul liber“, pe care-l promite ca răsplată pentru un sacrificiu atît de mare, va fi prezentul cel rău al „distracției“, dacă omul nu se poate menține receptiv pentru prezentul adevărat.

Modalitatea temporalității în film și în arta „modernă“

Lumea modernă și-a creat o formă de artă, care poate fi privită ca paradigmatică pentru structura „timpului aparent“, tot așa cum opera de artă muzicală adevărată ni s-a părut a fi paradigmatică pentru modalitatea de existență a timpului adevărat: este vorba de film.

Filmul ca atare, ca specie, nu are în genere nici o relație cu timpul adevărat. Timpul care se scurge în film este doar aparent deosebit de timpul vulgar. Chiar atunci cînd timpul său se înfiripă din fragmente ale timpului vulgar (sau chiar ale timpului istoric) și ca atare este opus timpului cotidian, el se ridică numai în mod excepțional în zona timpului adevărat al operei de artă, evocînd în genere doar temporalitatea haotică, fragmentată, a visului.

Legătura lui cu timpul cel rău o trădează limpede dependența lui de muzică sau de cuvînt. Filmele mute, fără acompaniament muzical, au ceva *fantomatic* și sînt aproape insuportabile. Ele dezvăluie esența timpului aparent care poate fi numit, după Baader, o „vedenie“ *(spectre)* în sensul macabru al cuvîntului. Filmul are în genere nevoie de cîrjele muzicii, pentru că și în muzica cea mai banală există o relație mai strînsă cu timpul adevărat decît o are filmul însuși. Dacă,

Scanned with OKEN Scanner

foarte rareori, un film reuşeşte — ca în capodoperele lui Chaplin — să arunce cîrjele muzicii, acesta este un semn că filmul a reuşit să sară peste propria-i umbră, să se ridice în sfera timpului adevărat care este apanajul artei. El atinge în acest caz domeniul basmului.

Nu vrem să contestăm prin aceasta că filmul oferă posibilităţi cu totul noi, inaccesibile atît imaginii (şi filmul este categorial o imagine mişcată), cît şi scenei, posibilităţi care-şi aşteaptă transfigurarea artistică.

Filmul este totuşi forma de artă tipică a timpului aparent, cu un doar foarte îngust acces la timpul adevărat şi în schimb cu larg acces la timpul haotic.

Pentru modalitatea temporalităţii pe care epoca noastră a dus-o pînă la ultimele ei limite, arta epocii noastre (pe care, în lipsă de ceva mai bun, o denumim „modernă“, deşi ea este deja veche de două sute de ani) şi-a creat cîteva mari simboluri imagistice de o profunzime şi consecvenţă uimitoare, şi le-a creat, după părerea noastră, în cea mai mare măsură din străfundurile inconştientului. Căutînd în epoca noastră imagini „arhetipale“ care ar trebui să iasă din inconştientul colectiv, nu vom găsi nici o „mandala“ şi cu greu vreun simbol al ordinii cosmice şi spirituale superioare. Arta epocii noastre dobîndeşte totuşi o deosebită profunzime atunci cînd — într-un fel de *gnothi seauton* („cunoaşte-te pe tine însuţi“) — revelează esenţa ei temporală problematică în imagini purtătoare de simboluri. Vom comunica în cele ce urmează, fragmentar, ce credem a fi putut observa în această privinţă.

Există în arta „modernă“ imagini care, dacă s-ar arăta unui individ ce visează în mod stereotip (sau chiar numai o dată, dar cu o acuitate copleşitoare), ar putea fi interpretate astăzi fără doar şi poate ca imagini simbolice ale unei tainice suferinţe sufleteşti sau spirituale. Astfel de imagini sînt: calul sălbatic ce se ridică în două picioare, gonind, îndeosebi calul ce şi-a azvîrlit călăreţul; reapărînd necontenit la artiştii cei mai

Scanned with OKEN Scanner

diferiți (Goya, Géricault, Daumier, Courbet, Degas, Munch, Kubin, Boeckl și la mulți alții), el este imaginea simbolică a pierderii controlului asupra sferei instinctelor și a „fugii" pe care omul nu o mai poate opri; la Weininger calul devine simbolul nebuniei. [22] Prizonierii: simbol al circumscrierii inexorabile în existența temporală a veșniciei cele rele care se învîrte în cerc. Acrobații: balansarea lor ca simbol al lipsei de orice suport al clipei. Circul în genere ca lume a aparențelor. Oamenii fără patrie și emigranții: starea de apatrid, simbolică pentru pierderea „pămîntului", și în sens temporal. Poate că cele mai mari dintre toate imaginile simbolice ale mortalității timpului sînt cele ce stau la începutul „timpului nostru": tabloul *Finis* al lui Hogarth, în care timpul ce moare își lasă bunurile sale distruse nu lui Dumnezeu (al cărui nume este șters din testament), ci haosului. Tot astfel tabloul lui Goya din casa sa de la țară: *Kronos* (echivalat de baroc cu *Chronos*), care-și înghite copilul. Trebuie oare ca aceste imagini să-și piardă valoarea lor simbolică, pentru că sînt vise nu ale inconștientului individual, ci ale celui colectiv ?

Însă în măsura în care aceste vise au zămislit opere autentice de artă, acestea înalță asemenea simboluri ale timpului aparent și ale timpului cel rău la modalitatea timpului „adevărat" și prin aceasta le înfățișează ca fiind „abolite". Aceste imagini pot, dacă sînt corect interpretate, deveni teme de meditație asupra suferinței timpului în epoca noastră, suferință care se exprimă atît de apăsător în filosofia zilelor noastre asupra timpului. Ele pot ajuta la producerea katharsisului și în aceasta constă importanța lor deosebită.

Ceea ce am schițat impune o cercetare mult mai pătrunzătoare și o argumentare mai profundă. Ne-am obișnuit să calculăm cu geometrii neeuclidiene. Va trebui să ne obișnuim să calculăm cu modalități total diferite ale temporalității „existențiale" (căci numai de asemenea modalități a fost vorba aici), printre care cea profund caracterizată de Heidegger este doar *una*, după cum

Scanned with OKEN Scanner

şi modalităţile temporalităţii ce apar în teoria despre timp a lui Baader s-ar putea să nu fie *toate*; ştim, după cîte văd, doar puţin despre modalitatea temporală specifică a visului. Aceasta ar fi concluzia teoretică a acestor consideraţii. „Concluzia" practică însă ar fi: stă în puterile noastre să împiedicăm sau să promovăm revelarea operei de artă, să o „citim" bine sau rău. Stă în puterile noastre să deschidem această lume timpului adevărat sau timpului fals, să îmbogăţim existenţa sau să accentuăm neantul.

NOTE

* Publicat în: Merkur 1955 („Die wahre und falsche Gegenwart" — „Prezentul adevărat şi cel fals"). Inclus în *Kunst und Wahrheit*, Mäander, 1978, p. 164—180.

1 Nu este necesar să detaliem aici deosebirea dintre timpul „istoric" şi timpul „vulgar". De altfel, deosebirea nu este atît de profundă ca aceea dintre timpul istoric şi timpul adevărat (pe care urmează să-l descriem). Aspectul prin excelenţă istoric al prezentului — clipa — are întotdeauna caracterul hotărîrii şi implicit al „tensiunii". Clipa nu mai puţin fugară a timpului vulgar are caracterul plictiselii. De aici vine caracterul (fals) „vitalizant" pe care-l au pentru timpul vulgar catastrofele istorice şi — invers — caracterul (fals) relaxant al timpului halcionic, „fără istorie", în comparaţie cu încordarea timpului istoric.

2 O.F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen (Esenţa stărilor de spirit)* (1941), p. 51 şi urm.

3 „îngăduie Dumnezeu" (n. tr.).

4 La aceasta se referă definiţia dată de Adalbert Stifter operei de artă: „Esenţa operei de artă constă exclusiv în aceea că face să dispară din sufletul privitorului orice altă stare de spirit (adică tocmai ceea ce „îi este propriu persoanei individuale respective"), producîndu-i-o în schimb pe cea care îi este *proprie*" [operei].

5 Aşa numeşte T.S. Eliot în *Four Quartets* o trăire a temporalităţii, apropiată de cea descrisă aici, anume dansul.

6 Ce urmează este o parafrazare şi transpunere liberă a unor afirmaţii, citate în cea mai mare parte textual, cuprinse în cartea lui Friedrich O. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, *passim*.

7 Operele de artă, deşi capabile să reveleze timpul adevărat, trebuie clădite din materialul timpului istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Pe aceasta se întemeiază deosebirile fenomenologice dintre ele, în timp ce identitatea lor esenţială se întemeiază pe faptul că pătrund în *ousia a-idios*.

8 „O muncă îndîrjită".

9 Teoria despre timp a lui Franz von Baader o prezintă în esenţă, în volumul al doilea al marii opere a lui Baader, Eugen Susini, în studiul său „Franz von Baader et le Romantisme mystique", Paris, 1942. Se găsesc acolo şi toate indicaţiile privitoare la scrierile în care Baader şi-a expus teoria despre timp. Baader vedea în „teoria despre timp a unui filosof batimetrul spiritului său."

10 *Das Wesen der Stimmungen.*

11 În lucrarea sa „Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers" („Despre fragilitatea frumosului şi despre caracterul aventuros al artistului"), în *Husserl-Festschrift*, 1929.

12 Louis Claude Saint-Martin (1743—1803) şi-a publicat operele sub numele „le philosophe inconnu" („filosoful necunoscut"). A cunoscut şi a tradus scrierile lui Jacob Böhme. Dintre propriile-i opere menţionăm: *Des erreurs et de la vérité (Despre erori şi despre adevăr)* (1775), *Le Nouvel Homme (Omul cel nou)* (1792). (n.tr.).

13 În mod ciudat, despre criza timpului nostru îi vorbesc omului modern ziariştii şi scriitorii, poeţii şi artiştii plastici, filosofii angoasei şi ai dezgustului, dar nu istoricii. Ceea ce dovedeşte indirect că mărturia primilor este luată mai în serios decît a celorlalţi.

14 În germană „Gier" înseamnă „poftă", „lăcomie" şi „neu", „nou" (n.tr.).

15 Potrivit mitului grec, Kronos, pus de la Renaştere încoace pe aceeaşi treaptă cu Chronos, timpul, îşi înghite propriii copii. În sens figurat: Incapacitatea de a rămîne în prezent, goana timpului, pofta de trecere a timpului.

16 „Al acestei lumi" (n. tr.)

17 În lumea creştină nu există *(stricto sensu)* mit; lumea modernă pătrunde totuşi în zone pre- şi extra-creştine ale lumii.

18 „Trebuie să reîncepem totul de la zero" (n. tr.).

19 Termen împrumutat din credinţa în revenire la fiecare mileniu o dată a unui mîntuitor.

20 Dorinţele patricide ale timpului nostru ar merita o examinare separată.

21 „Toarnă-ne otrava ta ca să ne întărească/Vrem, întrâtît focul acesta ne arde creierul, / să ne aruncăm în fundul prăpastiei, infern sau cer, ce importă, / în fundul necunoscutului pentru a găsi ceva nou" (n. tr.).

22 În baroc calul era dimpotrivă un simbol alegoric al magnanimităţii *(magnanimitas)*, al „bărbăţiei şi bucuriei generoase", al mîndriei fără înfumurare, „fiind de aceea cel mai aproape de erou" (Lützeler). Evident, prăbuşirea atît de des reprezentată a lui Phaeton are şi sensul acelei neînfrînări care duce la o catastrofă a timpului.

Scanned with OKEN Scanner

ALEGORIE ȘI ARHITECTURĂ *

I

În zilele noastre alegoria este în mod indubitabil pe cale de reabilitare. Congresul care și-a stabilit ca temă „Retorica și Barocul" nu va putea nici el trece peste problema alegoriei. În orice caz nu mai este astăzi cu putință să condamni alegoria — cum a făcut-o nu de mult un cărturar de seamă — ca fiind o malformație hibridă produsă de infantilism și raționalism.

Aș vrea să atrag din capul locului atenția asupra faptului că dificila temă a alegoriei nu trebuie tratată doar teoretic și speculativ, anistoric, și că nu trebuie făcută prea repede încercarea de a delimita conceptual esența alegoriei de cea a simbolului, caz în care alegoria este de cele mai multe ori dintru început condamnată. Cei care întreprind asemenea tentative au îndeobște prea puțină experiență în ce privește formele de o diversitate și complexitate infinită pe care le-a luat alegorismul, în momentul barocului culminant de pildă. Înainte de orice tentativă de a-l defini mai precis, trebuie examinate nu extrem de multe forme, ci forme cît mai caracteristice, mai bogate și mai diverse, ale alegorismului. Adesea chiar o singură analiză pătrunzătoare a conținutului alegoric complex al unei opere baroce ne dezvăluie mai în profunzime posibilitățile alegoriei decît multe discuții pur speculative. Mă gîndesc, de pildă, la analiza făcută de Heckscher

Scanned with OKEN Scanner

obeliscului cu elefant din faţa bisericii Santa Maria sopra Minerva[1]. Lucrările Institutului Warburg conţin şi ele un material abundent rezultat din cercetări asupra unor cazuri individuale; vom menţiona aici în primul rînd numele lui Erwin Panofsky.

Procedînd astfel istoric, de la caz la caz, ajungi curînd la constatarea că este necesar să nu izolezi alegoria propriu-zisă, ci să iei în consideraţie, odată cu alegoria, în sensul ei mai restrîns (alegoria personificatoare), şi emblemele, insignele (în text: *Impresen*), devizele, hieroglifele, numerele ş.a.m.d. şi să nu uiţi totodată arhitectura alegorică.

Constaţi apoi că este necesară şi examinarea tratatelor teoretice din epoca respectivă — chiar a acelora care conţin, aparent, multe elemente absconse şi bizare — lucru pe care Wilhelm Mrazek l-a făcut cu succes[2]. Trebuie studiată îndeosebi terminologia folosită în aceste tratate. Pentru o înţelegere corectă a ceea ce înseamnă alegorizare este, de exemplu, bine de ştiut că teoria contemporană aproape că nu întrebuinţează termenul de „alegorie“ ca denumire generică (iar cînd o face, denumeşte cu acest termen personificarea unor „lucruri care nu există“), ci vorbeşte aproape întotdeauna doar de un „*sensus allegoricus*“. Un „*sensus allegoricus*“ îl poate avea nu numai fiecare specie a picturii — tabloul istoric, aşa-numita pictură de gen (de pildă alegoria celor cinci simţuri), peisajul, natura statică (de exemplu, naturile statice de tip Vanitas), ci şi — cum va trebui arătat mai departe — arhitectura.

Alţi termeni tehnici importanţi ai teoriei baroce despre artă sînt „*allegatio*“ şi „*allusio*“. Îi vom lămuri în mod practic (în text: *in praxi*) în cele ce urmează, considerîndu-i foarte utili şi adecvaţi, deşi, înainte ca Mrazek să-i fi reactualizat, istoria artei din vremea noastră ajunsese să nu-i mai cunoască.

Chiar dacă, aşa cum am propus, începem prevăzători cu analiza unor cazuri particulare caracteristice, nu ne putem totuşi dispensa în

Scanned with OKEN Scanner

interpretare de anumite idei regulative despre esența alegoriei. Mrazek le-a rezumat, în concluzia studiului său, în cîteva puncte care sînt, după părerea mea, de o însemnătate fundamentală. Întrucît studiul său este încă puțin cunoscut, repet aici punctele principale cu cîteva modificări:

1. Pentru manifestările artistice baroce, definitorie este concepția esențialmente religioasă despre existența unei analogii universale. Artistul descoperă prin opera sa asemenea analogii, le dă formă vizibilă. Cînd *analogia entis*[3] nu mai este percepută ca fiind o realitate (cînd nu se mai crede în ea, cînd nu mai este *văzută*), alegorismul își pierde rațiunea de a fi, moare.

2. Avînd această origine, forma artistică a alegoriei în sensul ei cel mai larg nu este doar o curiozitate, ci reprezintă folosirea consecventă, pînă la capăt, și ducerea mai departe a acestor analogii cu ajutorul unei imaginații senzoriale exacte. Alegoria este expresie esențială a artelor barocului, care, și prin aceasta, este continuatorul artei clasice.

3. Orice operă barocă trebuie de aceea analizată din punctele de vedere ce o definesc, ale sensului alegoric (în text: *sensus allegoricus*), ale alegației și aluziei — și, adaug, ale congruenței. Polivalența ce-i este proprie sensului alegoric poate fi precizată, transformată într-o afirmație univocă, valabilă, prin alegație și aluzie[4].

Acestor linii directoare am deocamdată a le adăuga un singur lucru:

4. Pentru tălmăcirea unui element alegoric va fi adesea nevoie să se cerceteze cărui cîmp alegoric îi aparține acest element. Întrebuințez termenul „cîmp“ într-un sens similar celui în care lingviștii vorbesc despre un cîmp semantic.

Mă opresc aici cu expunerea problemelor pe care alegoria le pune istoricului de artă. Să trecem acum la problema „Alegorie și arhitectură“.

Aș vrea mai întîi să vorbesc, luînd ca exemplu „plastic“ obeliscul din Piazza di San Pietro din Roma, despre sensul alegoric *(sensus allegoricus)* polivalent al unei forme arhitectonice foarte sim-

Scanned with OKEN Scanner

ple și constante. Exemplul acesta ne introduce și, într-un sens spiritual, într-un domeniu central al barocului. Aș vrea apoi să arăt, luînd de astă dată ca exemplu Palatul din Versailles cum — invers — sensul alegoric ce definește în tot ansamblul ei această operă globală se poate exprima în forme artistice foarte diferite. Aș dori, în sfîrșit, să indic modul în care unei opere de artă arhitectonice complexe — biserica Sf. Carol din Viena — i se poate da o semnificație alegorică multiplă. Am ales cîte o operă din secolul al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea; prima italiană, a doua franceză, a treia germană.

II

Este cunoscută istoria dramatică a transferării obeliscului din vechiul său loc în fața principalei fațade a lui San Pietro in Vaticano, sub domnia lui Sixtus al V-lea, de către Domenico Fontana[5], în anul 1585. După ce a fost exorcizat, în vîrful obeliscului a fost pusă crucea.

Ce vede privitorul modern în toate acestea? El vede în primul rînd doar intenția de a înălța crucea, de a o înălța peste un „monument" al antichității păgîne. Înălțare, în sens spațial, este însă și pentru el congruentă cu ideea de „victorie", de „triumf". Această interpretare i-o poate mai apoi confirma și inscripția de pe partea întoarsă spre biserică a obeliscului: „*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat, Christus ab omni malo plebem suam defendat*"[6]. Dar simpla înălțare putea fi realizată și folosindu-se o coloană înaltă. Obeliscul este însă, din punct de vedere alegoric, mai mult sau în orice caz altceva decît o coloană. În ce constă acest „mai mult"? Ce semnificație a avut obeliscul la sfîrșitul secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea?

Ne folosim pentru a lămuri acest lucru — cum a făcut-o mai înainte Heckscher — de următorul pasaj din *Il Conte o vero de l'imprese* (1594) de Torquato Tasso: „*Ma questa figura*" (anume, obeliscul) „*fu giudicata misteriosa da gli Egizi, e*

Scanned with OKEN Scanner

simile a quella de'raggi del sole; anzi, con questo nome stesso, cioè raggi del sole, solevano da questo nazione esser nominati, e dal re de l'Egitto al sole furono consacrati, o al figliuol del sole (cosi fur chiamati ne l'età seguente gli uomini illustri). Ora sono consecrati alla Croce, ne la quale il Sole intelligibile parve eclissarsi per interposizione de la sua umanità..."[7]

Aceste fraze se referă de fapt la obeliscul înălțat în anul 1588 lîngă San Giovanni in Laterano, dar sînt valabile și pentru San Pietro.

Figura obeliscului are așadar pentru contemporanii înălțării sale sensul alegoric de „soare"; este, în acest context, indiferent faptul că și în Egiptul antic același sens îi era atribuit obeliscului. Prin crucea adăugată acest sens solar este acum raportat la soarele inteligibil, la Hristos. La el, leul din neamul lui Iuda, trimit și cei patru lei de bronz ce poartă soclul.

Cunoaștem obeliscuri identice, purtate de lei și încununate de un disc solar, consacrate monarhului, potrivit devizei familiare oamenilor epocii baroce: „*quod sol in coelis id rex in terra*"[8]. Un astfel de obelisc a fost înălțat, de pildă, de orașul Rouen, pentru „*la joyeuse et triomphante entrée*"[9] a lui Henric al IV-lea în anul 1596, deci aproape în aceeași vreme în care a fost înălțat obeliscul sixtin.[10]

Începe deci, din momentul în care știm toate aceste lucruri, să se configureze un „cîmp" alegoric, în care se întrețes următoarele semnificații, analogii sau congruențe: soare, Hristos, rege, leu (cît despre leu, se poate spune: ce este regele între prinți, este leul între animale). Sau, în ordine ierarhică: Hristos, soare, rege, leu.

Acest cîmp se lărgește și mai mult dacă luăm în considerare și alte tălmăciri ale obeliscului făcute în momentul culminant al barocului, ca, de exemplu, interpretarea dată de Athanasius Kircher micului obelisc din fața bisericii Santa Maria sopra Minerva, care a fost înălțat în cinstea lui Alexandru al VII-lea. Kircher îi relatează în 1666 papei că acest obelisc a fost închinat de

Scanned with OKEN Scanner

egipteni „supremo genio", pe care ei îl numeau spirit sau suflet cosmic și despre care credeau că-și are reședința în soare:

„*Ut itaque hunc Genium apto symbolo exprimerent, obelisci figuram maxime congruam eligebant*" și anume" *(obeliscum) quaternis lateribus in ultimum punctum fastigiatum, quas figuras Aegyptiace digitos Solis dicebant, ut proinde apte per hujus modo Obeliscorum fastigiatas moles significarent spiritus Mundi, sive Genii Solaris in quadripartitas mundi partes influxum: quo cuncta animari, cuncta conservari, praeterea abundantiam et ubertatem rerum omnium ad vitam necessariarum concedi credebant*"[11].

Prin aceasta obeliscul este declarat congruent cu spiritul solar sau cosmic care însuflețește, conservă și fertilizează totul. Semnificația solară nu e modificată, ci doar sublimată sau spiritualizată[12]. Este descoperit acum un *sensus allegoricus* nu numai în figura obeliscului (rază de soare, deget al soarelui), ci și în faptul că are patru laturi, este revelată relația lui cu lumea, pentru care numărul patru era din timpuri străvechi un principiu ordonator. Pus sub semnul crucii, obeliscul devine acum o alegorie a forței benefice pe care „soarele inteligibil", adică Hristos, o exercită asupra celor patru puncte cardinale și părți ale lumii.

Aceeași formă de bază a obeliscului, dacă are trei laturi, poate fi corelată cu sfera divină, mai concret cu Trinitatea, cum e cazul cu coloana Sfintei Treimi de la Viena, care este de fapt un obelisc cu trei laturi împresurat de nori. Relația generală dintre obelisc și „*genio supremo*" capătă așadar nuanțe speciale— relație cu cele pământești sau cu sfera cerească.

Pe de altă parte, acest obelisc și mai ales cel din fața lui San Pietro in Vaticano nu are acel *sensus allegoricus* care poate fi foarte prezent și deveni chiar dominant în alte contexte, ca, de pildă, în cazul unui ansamblu funerar, în cadrul căruia obeliscul devine emblematic, simbolic. Într-un asemenea context apare ecuația: obelisc —

Scanned with OKEN Scanner

eternitate —, moarte. Semnificația aceasta nu rezultă însă nemijlocit din cealaltă congruență — obelisc-soare — ci are o motivare proprie asupra căreia însă nu mă opresc aici.

Chiar și o formă arhitectonică atît de simplă, „izolată", ca obeliscul poate iradia, în funcție de contextul mai larg în care este așezat, sensuri și corespondențe alegorice cu totul diferite între ele. Așa cum — să ne fie iertată banalitatea exemplului — unele reclame luminoase ale nopților noastre au, văzute lateral, un cu totul alt „text" și alte culori decît cele pe care le oferă privirii frontale.

III

Imensa operă globală din Versailles — artă a grădinilor, arhitectură, sculptură, pictură, artă decorativă, embleme etc. — este subordonată în întregime unui unic și atotcuprinzător *sensus allegoricus*. Versailles este locul de odihnă al soarelui, al lui Helios, care se odihnește aici, în grădinile hesperice din Apus, după munca săvîrșită. Helios este însă, potrivit devizei amintite mai înainte, „*quod sol in coelis id rex in terra*", imaginea simbolic-alegorică a regelui, iar aici, la Versailles, o aluzie la Ludovic al XIV-lea, „*le roi soleil*".

Chiar prima grotă construită și apoi dărîmată — cea a lui Thetis — era structurată pînă în cele mai mici detalii potrivit acestui sens alegoric general: grupul sculptural al lui Girardon[13] cu tritonii care deshamă și adapă armăsarii zeului soarelui, nimfele care-l răcoresc în grota lui Thetis, imaginea soarelui strălucitor de pe gratiile care închid intrarea în grotă, oglinzile așezate în jocul fîntînilor din grotă care ele însele sporesc lumina. Interpretarea aceasta ne-o oferă în mod expres Charles Perrault[14]. Același *sensus allegoricus* a determinat apoi într-un mod impresionant structura marelui palat, a parcului și a tuturor artelor care concură la realizarea acestui ansamblu.

Inversăm aici prima noastră întrebare, nemaiîntrebîndu-ne: ce semnificații alegorice diferite poate avea o anumită formă (obeliscul)? — ci: prin ce forme și motive diferite poate fi reprezentată

Scanned with OKEN Scanner

o anumită semnificație alegorică (soarele)? Sînt o mulțime și, printre ele, nu puține forme arhitectonice.

Intenția alegorică „soare" este „imaginată" prin:

un disc solar sculptural sau pictat cu raze și, în orice caz, cu o față (emblematică);

prin figura lui Apollo-Helios, sculptată sau pictată în sine sau împreună cu „*fatti*" din mitul lui Apollo-Helios; Apollo conducîndu-și cvadriga, învingînd puterile întunericului ostile ordinii cosmice, odihnindu-se după faptele sale etc.;

prin motivul aleilor ce pornesc ca niște raze din centrul palatului, în care-și are lăcașul regele-soare, lumina lumii;

prin materiile înrudite cu lumina, care o aduc sau o metamorfozează; prin oglinzi, suprafețe de apă care oglindesc lumina, prin fîntîni și cascade ce o reflectă, prin ușile-ferestre care o lasă să pătrundă din plin, prin tufișurile străbătute de lumină, care aruncă umbre mai clare și mai transfigurate decît de obicei; înainte de toate însă prin oglinzi. Nicodemus Tessin cel Tînăr[15] voia să înalțe în parc un templu uriaș al soarelui, a cărui sală principală urma să fie îmbrăcată de sus pînă jos de oglinzi;

prin folosirea aurului pur, fie masiv, fie ca poleială; exemplul cel mai evident îl constituie patul în întregime aurit al regelui-soare (în text: roi-soleil);

prin orientarea spre est a clădirii: camera de dormit a regelui se află — în opozițiile cu toate prescripțiile teoriei construcțiilor — nu pe latura mai liniștită a parcului, ci înspre curte; ea trebuia să fie orientată spre est, ca absida unei biserici creștine, pentru a ilustra arhitectonic relația cu soarele ce răsare;

ceremonialul însuși stabilit pentru „*lever*" și „*coucher*" trebuie înțeles în sensul său mai adînc ca o aluzie alegorică la apariția și dispariția zilnică a „luminii lumii" — ca un fel de liturghie mitică laică;

prin așezarea clădirii „în vestul" (lumii) — adică, în cazul în speță, în vestul Parisului; toc-

mai pentru că grădinile paradiziace ale Hesperidelor, unde Apollo-Helios se odihnește după faptele sale, se află spre soare-apune.

Prin această enumerare fragmentară am numit numai mijloacele cele mai rudimentare folosite pentru întruchiparea ideii de „soare" în cazul concret al Versailles-ului. Există însă și corelări mai rafinate. Abia prin interacțiunea lor întreaga bogăție a posibilităților de reprezentare capătă amploarea unei simfonii alegorice polifone. Aluziile erau înțelese și gustate de contemporani fără nici o dificultate. „Se trăia într-o adevărată ploifonie a gîndurilor... În orice reprezentare răsună un acord armonic al simbolurilor" (Huizinga).

Cele mai multe dintre aceste forme și motive au, pe lîngă rațiunea de a fi (în text: *raison d'être*) alegorică, și una formală, stilistică. Amîndouă sînt greu de despărțit. Ar fi însă greșit să credem că orice sens alegoric (în text: *sensus allegoricus*) ar fi adăugat abia la urmă formelor născute din alte premise. De altfel, înseși formele create se încarcă prin intrarea lor într-un „cîmp" alegoric cu semnificații alegorice.

IV

După ce am schițat în linii mari două moduri de examinare analitică a corelărilor alegorice, vom schimba acum încă o dată felul de a pune problema. Ne vom întreba anume nu care sînt relațiile alegorice ale anumitor forme sau motive arhitectonice, ci care este *sensus allegoricus* polifon al unui întreg complex arhitectonic. Luăm pentru aceasta ca exemplu o capodoperă a barocului tîrziu austriac, german în același timp: fațada bisericii Sf. Karl Borromäus — fundată în 1713 și începută în 1716 — operă de seamă a lui Johann Bernhard Fischer von Erlach. Dar cuvîntul italian fațadă este întrucîtva derutant; „prospectul" bisericii Sf. Karl este o amplă compoziție spațială formată din șase sau șapte corpuri arhitectonice care se desfășoară pe o axă situată în profunzime.

Scanned with OKEN Scanner

În interpretarea noastră pornim de la motivul atît de izbitor, de impresionant și insolit, al celor două coloane colosale spiralate, al căror model este columna lui Traian.

Din punct de vedere istoric, ideea de a înălța două columne ale lui Traian își are originea în proiectele de piețe publice ale lui Bernini, căruia tînărul Fischer i-a fost elev la Roma. Pentru flancarea intrării într-un palat, acest motiv a fost folosit pentru prima oară de Jean Marot[16] în proiectul său pentru palatul Mannheim; de acolo l-a preluat Fischer în primul său proiect grandios pentru palatul Schönbrunn (între 1690 și 1694). Dar și mai înainte el flanchează poarta triumfală, înălțată în anul 1690 pentru intrarea în Viena a recent încoronatului rege german Joseph I, cu două coloane spiralate colosale, între care, ca o încununare a întregului ansamblu, Joseph I tronează în discul solar ca adevăratul rege german al soarelui. Dar toate aceste date istorice secundare, pe care istorismul le poate considera suficiente, nu fac încă bine înțeleasă semnificația acestui motiv.

Care este deci sensul alegoric al celor două coloane?

Ne informează despre aceasta omul care a proiectat împreună cu Fischer „programul" fațadei, directorul cabinetului numismatic imperial Carl Gustav Heraeus. Putem stabili că se suprapun aici trei semnificații alegorice:

1. Cele două coloane semnifică alegoric mai întîi Constantia et Fortitudo „*in utraque fortuna*"[17] ale Sf. Karl Borromäus, căruia ca sfînt tămăduitor al ciumei, împăratul i-a închinat biserica. Dar în ce constă „congruența" dintre cele două coloane și „Constantia et Fortitudo"? Constantia are ca atribut o coloană; congruența dintre coloană și Constantia era în baroc de la sine înțeleasă. Dar că două coloane pot reprezenta Constantia et Fortitudo nu este clar din primul moment, lămurindu-se abia prin o a treia semnificație.

Scanned with OKEN Scanner

Sensul Constantia et Fortitudo este corelat cu Karl Borromäus prin intermediul reliefurilor. Ele înfățișează pe o coloană faptele sfîntului din timpul vieții, iar pe cealaltă minunile săvîrșite de el după moarte. Ca întruchipare monumentală a celor două virtuți cardinale, Constantia et Fortitudo, cele două Columnae Colossicae sînt integrate într-un program imagistic consacrat lui Karl Borromäus, care se întinde pe întreaga fațadă. În acest program este cuprinsă o aluzie la ctitorul imperial, Karl Borromäus fiind sfîntul patronimic al împăratului.

2. De ce poartă însă coloanele coroane și acvile? În orice caz, aceste două embleme nu țin de programul Karl Borromäus. Ele semnalizează faptul că au și un alt sens, un *sensus allegoricus* imperial. Heraeus vorbește foarte limpede despre aceasta, cînd spune: „*muta et secundaria tantum significatione symbolum fundatoris loquantur*“[18].

Prin ce sînt însă cele două coloane un simbol al lui Carol al VI-lea? Ele reeditează cele două coloane pe care Hercule le-a ridicat la poarta Mării Mediterane, la Gibraltar, și semnifică marginile lumii, în sens mai restrîns Spania, care reprezenta, pînă la descoperirea Americii, limita extremă a lumii. Aceste două coloane, împreună cu deviza „*Non plus ultra*“[19] fuseseră deja emblema lui Carol al V-lea și proclamau pretenția ca imperiul lui Carol al V-lea, întemeiat pe dreptul roman și pe credința creștină, să cuprindă întreaga[20] lume. Carol al VI-lea așează această emblemă pe monede și medalii și în multe alte contexte. Prin coloanele simbolice ale bisericii caroline, Carol al VI-lea este ridicat la rangul de „Hercule spaniol“; el proclamă în limbaj monumental pretenția acestuia la tronul Spaniei, pentru care a luptat zadarnic în războiul de succesiune.

După cum relatează Heraeus, această alegorie imperială trebuia să fie inițial dominantă, dar modestia monarhului a stăruit ca ea să fie subordonată ideii de Constantia et Fortitudo ale Sfîntului[21].

Scanned with OKEN Scanner

3. Cele două coloane au însă și un al treilea *sensus allegoricus*. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea fațada templului din Ierusalim este adesea reprezentată ca un portic clasic flancat de două coloane uriașe. Așa apare, de exemplu, într-o gravură a lui Phillippe Galle[22] după Marten Heemskerck[23]. Această reprezentare se întemeiază pe un pasaj din Cartea întîi a Regilor 7, 13—21: „Și (Hiram) a făcut doi stîlpi și i-a așezat în pridvorul templului".

Aceste două coloane au fost numite în ebraică Iachin și Boaz, denumiri traduse de regulă prin „el a statornicit" și „în el este tăria". În esență aceasta nu este altceva decît: Constantia et Fortitudo! Abia acum înțelegem perfect de ce aceste două virtuți puteau fi reprezentate prin cele două coloane uriașe.

Pentru privitorul cultivat din vremea barocului exista, așadar, o congruență între grupul arhitectonic al exonartexului flancat de două coloane uriașe și fațada templului din Ierusalim. Ce semnificație are însă faptul că în fața clădirii baroce a bisericii caroline, care amintește întrucîtva de biserica San Pietro din Roma, este pusă colonada prin care se intra în templul din Ierusalim? Prin acest motiv arhitectonic se proclamă că biserica este noul templu al lui Solomon, iar Carol al VI-lea — urmînd exemple străvechi — este noul Solomon. În ce constă însă această congruență?

Biserica Sf. Karl este noul templu al lui Solomon pentru că este primul edificiu al erei de pace întemeiată de Carol al VI-lea prin pacea de la Utrecht. Carol al VI-lea este noul Solomon, tot așa cum mai înainte fusese noul David — pentru că aduce această eră a păcii. Aluzia aceasta ar putea părea prea sofisticată dacă nu am găsi confirmarea expresă a acestei interpretări în cuvîntul înainte al lui Heraeus la faimoasa operă ilustrată cu gravuri a lui Fischer von Erlach *Entwurf einer Historischen Architektur... (Proiect al unei arhitecturi istorice...)*, al cărei manuscris Fischer l-a prezentat în anul 1712 noului monarh,

Scanned with OKEN Scanner

Se spune în acest cuvînt înainte: „Conducerea înțeleaptă a Maiestății voastre Imperiale face armele să nu fie o piedică pentru arte și nici acestea să nu stea în calea armelor. Astfel încît toate instituțiile (Maiestății Voastre Imperiale) chiar și în toiul războiului, al luptelor lui David și ale lui Cezar, amintesc de vremea lui Solomon și a lui August". La acestea trebuie să adăugăm că în porticul antic al bisericii caroline contemporanii ei vedeau reeditat „Templum Pacis et Jovis"[24] de la Roma. Ceea ce pentru Heraeus este în vreme de război doar o speranță, Fischer von Erlach proclamă monumental în primul edificiu înălțat după încheierea păcii.

Fațada are așadar, conchizînd, un triplu *sensus allegoricus:*

1. Constantia et Fortitudo ale Sf. Karl Borromäus; alegația altor virtuți și *„fatti storici"*; aluzie la deviza împăratului;

2. Coloanele lui Hercule, la care inițial erau proiectate a se adăuga imagini ce trimiteau la momente din istoria imperiului; aluzie la Carol al VI-lea ca „Hercule spaniol" și la pretenția lui de a stăpîni Spania.

3. Coloanele templului lui Solomon: Iachin și Boaz *(Constantia et Fortitudo);* aluzie la Carol al VI-lea ca „noul Solomon", la biserica Sf. Karl ca templu al noii ere „solomonice" a păcii, ca Templum Pacis.

Aceste trei semnificații alegorice sînt de altfel reluate toate în imagini din interiorul bisericii: în cupolă apoteoza pictată a Sf. Karl Borromäus, în empora orgii ideea imperială reprezentată prin coroana imperială germană, iar deasupra altarului numele inexprimabil al lui Dumnezeu în cununa de raze, ca în templul lui Solomon.

Alegorismul acesta polifonic, de îndată ce este înțeles, este și trebuie să fie nu numai o construcție mentală, ci poate fi și vizualizat. Elementele formale și semnificația alegorică sînt strîns legate între ele. În și dincolo de frumusețea structurii formale — care stă astăzi în fața ochilor noștri izolată și goală, ca un sarcofag gol — se deschid,

Scanned with OKEN Scanner

întrepătrunzîndu-se, orizonturi nebănuit de vaste ale imaginii și ale ideii ce nu rămîne doar o abstracțiune.

V

Acest unic exemplu ne este suficient pentru a arăta că în cercetarea problemei alegorismului va fi necesar:

1. nu numai să se asigure cazurilor individuale examinate cu grijă o mai largă bază empirică;

2. nu numai să fie elaborate, lucru pe care l-a făcut pentru prima dată Mrazek, categorii hermeneutice, ci și

3. să fie pregătite categorii clasificatoare și

4. categorii ale valorificării.

În legătură cu punctul 3: Dacă nu ne înșelăm cu totul, relevantă va fi înainte de toate deosebirea dintre alegoria „retorică" și cea „poetică". Conceptele acestea trebuie utilizate în afara ideii de valoare. După André Chastel alegoria retorică și-ar avea temeiul în idealul aristotelic al oratorului, cea poetică în idealul platonic al poetului[25]. Faptul că aceasta din urmă își arogă un rang superior nu trebuie însă să-l determine pe istoric să-și însușească punctul de vedere potrivit căruia „inspirația stă mai presus de aptitudinile retoricii, simbolurile sufletului și arcanele poeziei sînt mai presus de simbolurile naturii" (André Chastel). În ce ne privește vedem deocamdată în deosebirea dintre alegoria retorică și cea poetică doar două modalități (*modi*) fundamental diferite de alegorizare.

Dar să clarificăm cele spuse printr-un exemplu: Glorificarea picturii pe foaia de titlu a operei lui Baglione *Vite dei Pittori*... din 1642 este un topos retoric-alegoric, în timp ce glorificarea neostentativă a artei picturii din celebrul tablou al lui Vermeer *De Schilderconst* este o alegorie ce-și are rădăcinile în mistica neoplatonică a luminii și care ne duce pînă la Leonardo. Firește, între aceste două alegorii deosebirea este nu numai de speță, ci și de rang.

Scanned with OKEN Scanner

Va trebui de asemenea să ne deprindem cît mai repede să distingem în epoca de înflorire a alegorismului stiluri de alegorizare aparţinînd unor epoci istorice şi chiar stiluri individuale.

Alegoriile arhitectonice sînt în marea lor majoritate mai apropiate de primul tip. Biserica Sf. Karl Borromäus arată foarte limpede acest lucru. Ideile ce stau la baza acestui monument, de pildă, au fost expuse cu prilejul depunerii jurămîntului de credinţă faţă de Carol al VI-lea, respectîndu-se anumite *topoi* retorice.

Toate acestea reprezintă doar cîteva indicaţii sumare.

În legătură cu punctul 4.: În ambele moduri de alegorizare există alegorizări artistice şi neartistice, ceea ce, pentru o istorie a artei care vrea să fie mai mult decît o istorie doar a stilurilor şi a formelor, reprezintă, evident, diferenţierea cea mai importantă. Unui istoric nu i se cuvine însă să facă din gustul său sau al epocii sale un criteriu suprem de judecată. Criteriile unor astfel de diferenţieri trebuie abia să fie precizate. Ele vor fi cele care vor permite reabilitarea durabilă a alegoriei — de care am vorbi la început — în măsura desigur în care este alegorie artistică şi nu doar o cîrpăceală alegorică.

NOTE

* Apărut în: *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Veneţia 1954, p. 197—208. Inclus în *Epochen und Werke* II, Mäander Verlag, München, 1985, p. 235—248.

1 William S. Heckscher, „Bernini's Elephant and Obelisk", în: *Art Bulletin* 29 (1947), p. 155—182.

2 W. Mrazek, „Ikonologie der barocken Deckenmalerei" („Iconologia picturii baroce de plafon"), în *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse*, vol. 228, tratatul 3, 1953.

3 Analogia dintre tot ce există, analogia universală.

Scanned with OKEN Scanner

4 Celelalte trei puncte se referă, la Mrazek, în mod special la pictura de plafon. Ele sînt: A. Pictura de plafon își are linia directoare în aparatul alegoric; B. Interpretarea picturilor de plafon trebuie să pornească, în cazul temelor concentrice din mijloc, în cazul celor dispuse vertical din punctul cel mai de sus; C. Interpretarea cea mai exactă se realizează cu ajutorul iconologiei (în vechiul sens al acestui cuvînt).

5 Domenico Fontana (1543—1607), arhitect italian din succesiunea lui Michelangelo, Vignola și Giacomo della Porta (n. tr.).

6 „*Hristos învinge, Hristos domnește, Hristos poruncește, Hristos își apără poporul de tot răul*".

7 „Poveste sau adevăr despre insigne (embleme)": „Dar această figură a fost socotită misterioasă de către egipteni și asemănătoare celei a razelor soarelui; mai mult, acesta era chiar numele, adică raze de soare, pe care această națiune obișnuia să li-l dea; regele Egiptului le-a închinat soarelui sau fiului soarelui (așa au fost numiți în epoca ce a urmat oamenii iluștri). Acum sînt închinate crucii, în care soarele inteligibil pare a se eclipsa (a se confunda), interpunîndu-se umanitatea ei..."

8 „Ce este soarele pe cer este regele pe pămînt".

9 „Vesela și triumfătoarea intrare".

10 Vezi Heckscher, *op. cit.*, obs. 125.

11 „Și astfel, pentru a exprima acest Geniu printr-un simbol corespunzător, au ales figura cea mai potrivită a obeliscului... (obeliscul) cu patru laturi și cu un vîrf ascuțit; aceste figuri erau considerate în Egipt degete ale soarelui; forma ce se înalță, impunătoare, a obeliscurilor de acest fel era menită, cum am spus, să reprezinte spiritul lumii sau al geniului solar care se revarsă în cele patru părți ale lumii; despre care credeau că însuflețește și conservă totul și că aduce pe deasupra abundența și rodnicia tuturor celor necesare vieții".

Athanasius Kircher (1602—1680), cărturar iezuit; a scris un tratat despre magnetism *Ars magnetica*; a imaginat, în desene și gravuri, opere arhitectonice fantastice (Turnul babilonic, Grădinile Semiramidei); a organizat la Vatican așa-numitul Museum Kircherianum (n. tr.).

12 În obeliscul din fața bisericii Sta. Maria sopra Minerva este cuprinsă, în afară de aceasta, și o aluzie — ce nu poate fi înțeleasă decît pe baza acestor congruențe — la Alexandru al VII-lea, care, ca și Ludovic al XIV-lea, a fost comparat cu soarele (ca și Alexandru cel Mare). Vezi Heckscher, *op. cit.*, p. 177.

13 François Girardon (1628—1715), conducătorul școlii de sculptori din Versailles (n. tr.).

14 Autor al unui poem intitulat *Le siècle de Louis le Grand* (Secolul lui Ludovic cel Mare), în 1687, și al celebrelor *Parallèles des anciens et des modernes* (1688) (n. tr.).

15 (1654—1728), arhitect suedez, care s-a consacrat proiectării palatului regal din Stockholm (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

16 Jean Marot (pe la 1619—1679), arhitect-gravor francez (n. tr.).

17 Statornicia și tăria „în orice împrejurare".

18 „O serie de simboluri se referă prin semnificația lor tăcută și accesorie la ctitorul" (bisericii).

19 „Ce nu poate fi depășit".

20 Bernini a preluat acest simbol în planurile sale pentru Place du Carrousel, atribuindu-i-l lui Ludovic al XIV-lea, prin a cărui deviză „Non plus ultra", cea a lui Carol al V-lea trebuia să fie depășită.

21 Faptul că însuși Leibniz elaborează programul alegoric arată ce însemnătate i se atribuia în acea vreme alegoriei monumentale.

22 Philippe Galle (1537—1612), desenator și gravor olandez; autor de gravuri după lucrări de Marten Heemskerck, Pieter Bruegel cel Bătrîn, Frans Floris ș.a. (n. tr.).

23 Marten Heemskerck (1498—1574), pictor și gravor olandez care s-a bucurat de o mare autoritate în vremea lui. (n.tr.)

24 „Templul păcii și al lui Jupiter".

25 André Chastel, „Les formules humanistes comme cadre de l'histoire et de la théorie de l'art" („Formulele umaniste — cadru al istoriei și teoriei artei"), în revista *Kunstchronik*, 1954, nr. 5, p. 120.

GENEZA CATEDRALEI *

RĂDĂCINA POETICĂ A CATEDRALEI

I

De la ultima interpretare de incomparabilă anvergură pe care Max Dvořák [1] a dat-o sensului artistic al catedralei, concepția noastră despre edificiul bisericesc gotic s-a schimbat în aproape toate privințele. A contribuit foarte mult la aceasta expunerea lui Jantzen din anul 1928, „Despre spațiul bisericilor gotice", apărută într-o publicație puțin accesibilă [2], expunere care a avut un efect tîrziu, dar cu atît mai puternic. Noile „concepții" nu sînt teorii ce se adaugă vechilor observații, ci își merită pe deplin numele. Celui care și le-a însușit, literalmente fiecare formă a catedralei i se înfățișează altfel decît înainte. Ele sînt pe cale a se constitui într-o nouă viziune globală, a cărei consecință necesară ar fi o nouă apreciere a semificației istorice a catedralei.

Nici o formă nu a rămas neatinsă de aceste noi concepții. Pentru noi spațiul catedralei nu mai constă astăzi din perete și boltă, străbătute de nervuri ce le articulează, ci dintr-o serie de „b dachine" boltite (asemănătoare, dar lungite la dimensiuni uriașe, baldachinelor purtate la procesiuni religioase), închise față de spațiul exterior, într-un fel cu totul nou, de o dublă mantie de pereți cu

grilaje prin care pătrunde lumina. Nu vedem spațiul într-o mișcare ascensională — ne gîndim la turnurile catedralei Sf. Ștefan —, ci vedem în catedrala clasică două clădiri, două spații suprapuse: jos un spațiu relativ scund și robust, cu coloane masive de dimensiuni „pămîntești", iar deasupra un spațiu delicat și înalt, supraterestru, care pare a fi coborît de sus asupra celui dintîi. Un punct în care această mutație a concepțiilor devine deosebit de limpede îl constituie vitraliile sau, mai corect, pereții de sticlă. Într-unul din cele mai frumoase pasaje ale cărții sale, Dvořák afirmă că marile vitralii delimitează spațiul bisericii, dar stabilesc totodată o legătură cu spațiul cosmic nemărginit, și că această legătură se realizează prin intermediul luminii naturale care, trecînd prin bucățile de sticlă colorată, se modifică cromatic și pare a iradia din figurile picturii cu o strălucire supranaturală.[3] Noi însă punem întregul accent pe această ultimă observație și restrîngem adevărul primei. Nouă spațiul catedralei ni se pare a fi închis ermetic de pereții opaci (printre care lumina se strecoară doar). Lumina pare, dacă o descrii fără preconcepții, a veni nu din afară, ci iradiată de înșiși pereții catedralei, așa cum se credea în evul mediu despre pietrele prețioase. „Vechile vitralii atrag privirea asupra lor însele, ca și cum ar fi o sursă autonomă de lumină și nu doar un mediu colorat."[4] Spațiul pe care îl umple lumina lor nu poate în nici un fel fi pus în legătură cu spațiul liber nemărginit al lumii reale.

Și relația dintre exteriorul și interiorul catedralei ne apare astăzi într-un alt mod. Multă vreme construcția exterioară a fost interpretată ca un fel de „culise" ale spațiul interior. La tipul desăvîrșit al catedralei construcția exterioară, care la început șchiopătase în urmă celei interioare, ni se pare, privită în sine, a fi o operă de artă plăsmuită după legi constitutive noi și specifice, o operă de artă la care nu se mai observă faptul că elementele sale au apărut din necesități și inovații tehnice. Contraforturile în formă de punți

Scanned with OKEN Scanner

din zona corului bisericii, a celei de la Beauvais de pildă, care prin deschiderile lor multiplică, într-o viziune ca de vis, spațiul, par a fi fost inventate nu pentru proptirea bolților, ci de dragul unui amețitor caleidoscop spațial.

Însăși materialitatea catedralei ni se înfățișează astăzi altfel. Părerea lui Dvořák că edificiile bisericești gotice nu și-au dezmințit niciodată caracterul lor de construcții de piatră este adevărată numai pînă la un punct. Idealul catedralei nu este piatra, ci piatra prețioasă și aurul. Vitraliile catedralei clasice trebuiau să creeze impresia nemijlocită că sînt făcute din pietre prețioase; culorile dominante — roșu și albastru — sînt cele ale rubinului și safirului. Părțile din piatră trebuie să ni le imaginăm, chiar dacă nu în întregime, totuși în mare măsură pictate delicat și aurite. Piatra *mai puțin dură* (care trebuie de aceea mereu înlocuită) este pictată ca și cum ar fi un material pentru orfevrărie. Micile piese arhitecturale, păstrătoare ale Sacramentului, care reeditează formele marilor edificii, de data aceasta însă realmente în aur, argint și pietre prețioase, ne dau o idee concretă despre modul în care era concepută materialitatea catedralei.

Și celelalte arte apar în acest edificiu în condiții cu totul noi. Sculptura își găsește în el un loc nou; apare statuia de *baldachin*, care se va menține predominantă pînă la sfîrșitul goticului. Ornamentul capitelurilor renunță la figurile sumbre de animale și de ființe hibride, demonice, și trece la reprezentări fitomorfe, mai familiare. Iar totalitatea artelor plastice se conjugă inseparabil cu o muzică nouă.

II

La fel de decisiv ca și concepția despre structura formală a catedralei — pe care nu am putut-o decît schița — s-a modificat și ideea noastră despre semnificația catedralei. Sau, mai net formulat: am descoperit că și catedrala *reprezintă* ceva, nu altfel ca operele de artă figurativă.

Scanned with OKEN Scanner

Catedrala reprezintă Ierusalimul ceresc, al doilea paradis. S-a ştiut de mult că de clădirea bisericii se lega în evul mediu reprezentarea cetăţii cereşti. Dar cunoaşterea acestui fapt rămîne fără însemnătatea cuvenită pentru înţelegerea catedralei ca operă de artă, atîta vreme cît se admite că această semnificaţie se adaugă doar operei, care a fost creată pornindu-se de la cu totul alte idei pur artistice. O asemenea interpretare suplimentară s-ar situa pe aceeaşi treaptă cu multele semnificaţii secundare ale edificiului bisericesc şi ale părţilor lui, pe care Josef Sauer la menţionează în a sa „Symbolik des Kirchengebäudes“ [5].

Cercetări mai recente au arătat că o nouă concepţie despre Ierusalimul ceresc, care începea să se formeze în poezia religioasă încă la sfîrşitul secolului al XI-lea, a avut o puternică influenţă asupra înnoirilor arhitectonice a căror apariţie era determinată de cu totul alte premise. Pe o anumită treaptă a evoluţiei arhitectonice, cam pe la mijlocul secolului al XII-lea, un spirit genial trebuie să fi avut revelaţia faptului că ar fi cu putinţă să reprezinte concret, printr-un edificiu real, cu mijloacele arhitectonice care-i stăteau la dispoziţie, viziunea oraşului ceresc, aşa cum şi-l imaginau poeţii religioşi ai vremii sale. Din acel moment scopul era clar. Noile mijloace pentru atingerea lui sînt dezvoltate şi perfecţionate continuu, cu o consecvenţă extraordinară. O sută de ani mai tîrziu ideea aceasta — care, prin îndrăzneala ei, îşi găseşte cu greu egalul în întreaga istorie a artei — s-a întruchipat pe deplin în formă artistică.

Aşa cum Wilhelm Pinder a încercat să demonstreze că grupul denumit „Pietà“ are o rădăcină poetică, este licit să vorbim de o rădăcină arhitectonică şi de o rădăcină poetică a catedralei. [6]

În legătură cu aceasta din urmă: Elementele izolate, care, de la Apocalipsa lui Ioan, au fost folosite pentru descrierea cetăţii divine, şi-au păstrat valoarea lor simbolică pînă tîrziu în secolul al XI-lea. Pietrele preţioase de exemplu, din care sînt făcute temelia, porţile şi zidurile

Scanned with OKEN Scanner

cetății, sînt simboluri ale celor ce luptă întru Domnul.

Transparența — o trăsătură care se adaugă abia în textele occidentale și care face ca întreaga cetate să apară „in goldes scônî samo daz durhliehte glas alliu durhscouwig joh durhlûter "[7] — este simbolul virtuților curate pînă în străfunduri ale locuitorilor cerului. Această valoare simbolică, și nu imaginea optică închipuită pe calea simțurilor, determină alegerea trăsăturilor particulare. Odată cu secolul al XII-lea începe însă și pentru această specie a scrierilor religioase o nouă perioadă. Fără să se renunțe la sensul simbolic, elementele concrete ies tot mai mult în evidență atunci cînd este descrisă cetatea cerească, fiind căutate pentru însăși valoarea lor senzorială: pereții strălucitori, din pietre prețioase, transparența zidurilor și porților, limpezi precum cristalul, străzile din aur curat, belșugul supraterestru de lumină, care nu venea din nici o sursă naturală, cîntecul îngerilor și mireasma ceresc de dulce care umple cetatea. Într-o reprezentare globală aceste trăsături se încheagă cînd în imaginea orașului sfînt, cînd în cea a unei cetăți cerești sau a sălii cerului.[8]

Această nouă viziune a poeților nu se putea asocia cu construcțiile de o masivitate greoaie ale arhitecturii romanice și cu obscuritatea spațiului lor nocturn. Ideea orașului ceresc se leagă în spațiile clădirilor romanice de purtătorii de *lumină* din ele, determinîndu-le forma. Marile candelabre ale domurilor romanice, din metal nobil și din pietre prețioase, lucrate à jour, avînd ca lăcașe ale luminii mici turnulețe și plutind în jos, transparente și sclipitoare, în spațiul populat de figuri sfinte, sînt reprezentări simbolice ale orașului ceresc, ale luminii lui, ale plutirii lui în jos, ale îngerilor păzitori ai porților sale. Însăși forma lor ne-ar dovedi acest lucru, dacă nu ar fi și inscripțiile care-l atestă: „Acel Ioan, mult iubit de Hristos, vestitorul mîntuirii, văzu din cerul înstelat" (pe care ni-l putem închipui deasupra candelabrelor în bolțile pictate cu stele) „orașul care se

Scanned with OKEN Scanner

pogora din cer, pe care l-au întemeiat prin dogmă și viață patriarhii, profeții, și în cele din urmă puterea *luminii* apostolice", spune inscripția votivă a candelabrului Barbarossa din Aachen, iar cununa de lumini din Komburg explică în hexametri latini „quid opus tale figuret"[9], anume fiecare dintre relațiile simbolice „turribus et muris fundatae non ruituris/mystice ecclesiae structuram circulus iste/argento ferro confectus et ere sub auro/monstrat"[10] ș.a.m.d. Cele trei exemple germane care s-au păstrat au apărut cam în aceeași vreme în care această idee poetică își căuta în Franța întruchiparea vizuală. Candelabrul din Komburg poate fi aproape sigur datat în jurul anului 1140, cam în același timp cu ctitoria lui Suger din St. Denis. Cu atît mai izbitor este faptul că, dacă elementele vizuale concrete încep într-adevăr să apară, ele sînt totuși încă profund implicate în reprezentarea simbolică în care fiecare semn își are tălmăcirea lui.

Rădăcina arhitectonică: În timp ce în poezie trăsăturile concrete se fac tot mai puternic simțite, zugrăvind cu mijloacele limbajului imaginea cetății cerești, în zona normando-engleză se dezvoltă o arhitectură ecleziastică în cadrul căreia se creau condițiile pentru emanciparea clădirii de masivitatea greoaie și pentru risipirea din spațiul ei a întunericului. Noile organe constructive care articulează mai întîi peretele și apoi și plafonul — coloanele și nervurile — sînt de pe acum subțiri, masiv rămînînd doar peretele. S-au descoperit deci în principiu elementele care vor face mai tîrziu cu putință să se elimine masivitatea peretelui. Dar acestor clădiri ce premerg construcția gotică le lipsește încă cu totul elementul „poetic" al catedralei. Ținuta lor este de o măreață sobrietate sacră. *Ele* nu-și dezmint într-adevăr nici un moment caracterul lor de zidiri din piatră.

Din aceste două rădăcini a crescut, începînd din 1140, pe un sol etnic, cel din Ile-de-France, ceea ce ne este cunoscut ca fiind catedrala gotică. În acest moment edificiul bisericesc devine o *reprezentare* a cetății cerești.

Scanned with OKEN Scanner

Și domul romanic se transformă în chip misterios, prin serviciul divin, în Ierusalimul ceresc. Această transformare nu este însă vizibilă decît pentru ochiul spiritului, care vede dincolo de imaginile și de lucrurile accesibile simțurilor și le percepe ca simboluri ale suprasenzorialului, inimaginabilului, „ininteligibilului“ pe calea simțurilor. În schimb, cum au arătat cercetările cele mai recente, edificiul bisericesc paleocreștin era de pe atunci o reprezentare „realistă“ a orașului ceresc. [11] În timp însă ce atunci orașul ceresc era reprezentat în primul rînd ca *oraș*, acum este zugrăvit în mod concret, cu elemente ale tuturor artelor, caracterul lui ceresc. Este vorba de acele însușiri, asupra cărora se deplasase accentul mai întîi în poezie: plutirea, materialele prețioase, strălucirea pereților, „limpezimea“, transparența clădirii, belșugul de lumină, în sfîrșit cetele de locuitori ai cerului și cîntecul ceresc. Sînt inventate sau dezvoltate din germeni aparent insignifianți o mulțime de mijloace noi menite să dea o formă vizibilă poetică acestor calități ale tărîmului ceresc în cadrul mărețului edificiu bisericesc normand, dar de o sobrietate aridă. În acest proces se urmărește cu cu grijă ca elementelor noi să nu li se anuleze, cu toată accesibilitatea lor concretă, caracterul supranatural: aceasta este de fapt cheia relației dintre „idealism și naturalism“ în catedrală. Căci clădirea ce trebuie reprezentată nu este o clădire de felul celor pămîntești, lumina ei nu este lumina naturală — artiștii goticului au reușit în mod admirabil să cufunde catedrala într-o lumină ireală, roșietic-violetă, de o calitate „magică“ [12] —, locuitorii cerului sînt de speță umană, dar nu oameni naturali, plutirea nu este o plutire naturală, muzica este cîntec al îngerilor.

Credincioșii din secolul al XIII-lea, care intră în catedrală, se văd transpuși nemijlocit în cer, participă împreună cu cei ce sălășluiesc în biserica cerească — ce se unește prin serviciul divin cu cea pămîntească, corurile ei răsunînd în cadrul acesteia — la fericirea de a vedea cerul, care pogoa-

Scanned with OKEN Scanner

ră asupra lor mai ales sub forma luminii supranaturale și a cîntecului supraterestru. Iată de ce nimic nu risipește mai ușor vraja catedralei decît absența vitraliilor care produc această lumină cerească și poate doar faptul că în spațiul ei nu mai răsună muzica adecvată acestei lumini.

Chiar dacă nu am ști acest lucru, ar trebui să presupunem că o biserică de acest fel implică și o liturghie nouă. Într-adevăr, cum a arătat cu deosebită claritate Anton L. Mayer, serviciul divin și momentul său culminant au acum un cu totul alt caracter decît serviciul divin simbolic al misteriilor din biserica romanică. [13] Și această transformare decurge din dorința de „a vedea", de a vedea cu spiritul *și* cu ochii, din năzuința spre o formă de pietate subiectivă — căreia-i corespunde o nouă atitudine estetică față de opera de artă — și din realismul care gîndește și percepe concret cele văzute „Dorința credincioșilor este de a participa pe calea văzului și la taina euharistiei lui Hristos".[14] Această dorință face ca ideea actului liturgic să se concentreze asupra momentului înălțării ostiei, care devine momentul culminant al slujbei. „Din ostia înălțată strălucește acum, ca din Sfîntul Graal, o putere miraculoasă și mîntuirea pentru toți cei care o *văd*". [15]

III

În sprijinul interpretării pe care o dăm aici catedralei s-ar putea aduce argumente amănunțite. Menționez mai mult în treacăt faptul (amintit într-o prelegere a lui Vossler), că în misteriul din secolele al XII-lea și al XIII-lea, al cărui erou era Adam, în fața bisericii se construiau ca decor paradisul terestru, pămîntul și iadul, în timp ce clădirea însăși a bisericii reprezenta cerul, din interiorul căruia răsuna vocea lui Dumnezeu ș.a.m.d. Cum se reflectă în sufletul contemporanilor farmecul copleșitor, amețitor, al acestei noi opere globale, o arată descrierea templului Graalului din „Tînărul Titurel" [16] care — faptul n-ar mai trebui contestat — redă, la dimensiuni fantastice, impresia unui cor de catedrală de formă

Scanned with OKEN Scanner

perfect poligonală. Descrierea dă peste tot expresie noii reînvieri a laturii senzoriale a clădirii. [17] Opera aceasta este înălțată „in gotes êre dem grâle ... ûz edelm lieht gesteine und anders niht wan ûzer rôtem golde". [18] Bolta este o imitație a cerului; de acolo strălucesc pe un fond de safir pietre prețioase de culoarea aurului și argintului, închipuind soarele și luna, și granate luminoase scînteind ca stelele. Totul strălucește într-o splendoare supraterestră, ca firmamentul! Pavimentul imită marea; peste fondul de onix lucios ca oglinda se află un strat de cristal ca o pojghiță transparentă de ghiață — foarte probabil poetizarea unui paviment de piatră lustruit, neted ca oglinda (trebuie să integrăm această nouă trăsătură în imaginea originară a catedralei). Prin ferestre care nu sînt din sticlă, ci din pietre prețioase, se revarsă o profuziune de lumină și, pe deasupra, toți pereții sînt din pietre prețioase policrome, unele iradiind ele însele lumina, altele lăsînd-o să treacă prin ele. Ni se vorbește de frunziș ornamental lucrat de maeștri ai orfevrăriei. Frunzișul smălțat în culori naturale (și în catedrală foliajul capitelurilor era nu rareori pictat în verde) atîrnă lung în jos, mișcîndu-se cu un clinchet lin la orice adiere. Îl însuflețesc mistic îngeri aflați în corul din est ce par a se mișca și, fiind în legătură cu orga (!), pot cînta. Alți îngeri țin de șnururi aurite, în marele spațiu al templului, candelabre și tot îngeri țin în mîini, pe balustrada altarului și pe pereți, lumînări. În centrul acestui ansamblu se află ca Sfîntă a sfintelor o mică copie a templului cu un altar; aici se păstrează Graalul. Chiar „sacristia" acestui mic templu este „wît unde clar". [19] Nu există cripte, ele sînt respinse cu vehemență: *„ob si dâ haeten grüfte? nein, herre got enwelle,/ daz under erden slüfte reine diet sich immer valsch geselle,/ als etwenne in grüften wirt gesammet!/man sol an liehter wîte kristen glouben künden und Kristes ammet"*.[20]

Întregul templu este, cum excelent l-a caracterizat Lichtenberg, „însuflețit tainic, depășește limitele pămîntești, este gîndit și simțit ca lăcaș

de lumină al lui Dumnezeu". Cu multitudinea sa de coruri și capele „el sugerează impresionant splendoarea înmiită a cerului".

Deși domină impresiile vizuale, poezia vădește un simț extrem de fin și pentru senzațiile și impresiile auditive, atrăgîndu-ne atenția asupra faptului că și acustica catedralei este cu totul nouă față de sunetul înfundat, de cavou, al spațiilor romanice. „*Swelcherlei stimme im tempel wart erklenget,/ von edelkeit der gimme, von wîte und ouch von hoehe wart gelenget,/der wiedergalm in hellen dône suze/ gelichter wîs dem walde, der wider gît im meien vöglin gruze.*" [21]

Pentru toate acestea poetul a avut în fața ochilor minții Ierusalimul ceresc, adică ce urma să fie catedrala.

Chiar numai faptul că poezia ne oferă un comentariu atît de viu cu privire la trăsăturile vizual-concrete ale catedralei, cum nu ni-l poate oferi nici o imagine pictată și nici un comentariu teologic, vorbește despre sursa *poetică* a imaginii cerești întruchipate de catedrală.

Această interpretare a edificiului bisericesc nu exclude dăinuirea în continuare a mai vechilor echivalențe simbolice. Însuși Ioan compară orașul scînteietor cu o mireasă împodobită și vorbește despre unirea ei cu Hristos. Cetatea cerească este biserica, biserica este însă totodată Hristos și Maria. „Significatur per Mariam ecclesia." [22] (Anselm de Laon). Iar aceste semnificații pot influența forma catedralei; ultima, de exemplu, a influențat orînduirea marilor cicluri de statui de pe fațadele vestice. [23] Dar tocmai ele ne dau, o dată mai mult, posibilitatea de a înțelege deosebirea dintre o reprezentare cu tendință simbolică și una ce urmărește să dea simbolurilor o formă concretă.

Noua interpretare înlătură însă concepția potrivit căreia catedrala ar da expresie unei „aspirații spre înălțimea cerului". O asemenea concepție ar presupune un cer îndepărtat, în timp ce însuflețirea catedralei își are sursa în faptul că în ea cerul, ca biserică cerească, se unește cu biserica pămînteană, că îi poți fi părtaș — dacă se poate

Scanned with OKEN Scanner

spune așa — prin contemplare nemijlocită sau cel puțin simțindu-l aproape. Ideea despre un cer aflat undeva *departe* presupune o ruptură profundă. Ea se oglindește în edificiile bisericești ale goticului tîrziu în care plafonul, desprins de suporturi, se coboară cu nervurile sale asemănătoare unor rădăcini aeriene spre pămînt, fără însă a-l atinge.

În ce privește formula des întrebuințată — „scolastică pietrificată" — care-și păstrează totuși o urmă de adevăr, vom putea simți acum cît de nebuloasă este această tîrzie asemuire metaforică în raport cu multiplele semnificații, indisolubil legate de forme, ale bisericii gotice.

IV

Descoperirea rădăcinii poetice a catedralei impune urmărirea acestei surse și mai în profunzime. În legendele celtice, cu castelele lor de sticlă, sînt prefigurate trăsături cu care poezia protogotică a îmbogățit și concretizat simbolul Ierusalimului ceresc. Nici pînă astăzi nu este însă deloc limpede cum trebuie înțeleasă apariția atît de evidentă în interiorul catedralei a motivelor celtice mai vechi și a spiritului celtic. Forme importante ale catedralei, absente în arta romanică, se regăsesc în forme celtice anterioare: ajurul, grilajul, încastrarea formelor unele în altele, predominanța motivelor fitomorfe (ar fi de adăugat că în geneza catedralei o influență par a fi avut artele minore). Și în liturghie s-ar putea să fi avut un rol, după părerea lui Anton L. Mayer, reminiscențe ale literaturii de esență populară din ciclul celtic, cum este, de pildă, legenda Sfîntului Graal. „Celtică" în sensul cel mai larg este însă înfățișarea fantastică, deopotrivă senzorială și abstractă, a catedralei.

Nu este încă studiată nici problema motivelor care au dus la convergența modelului poetic și a formei arhitectonice preexistente tocmai pe solul francez, după cum nu este lămurit nici de ce acest „dulce stil nou" al catedralei a fost resimțit — în opoziție flagrantă cu „școlile" legate de anumite regiuni ale epocii romanice — ca o artă națională.

Scanned with OKEN Scanner

Germania l-a respins multă vreme. De la mijlocul secolului al XII-lea cele trei mari zone artistice ale Europei merg pe drumuri diferite: din avatarurile romanicului comun se nasc trei „stiluri": goticul, protorenașterea și arta germană antigotică, pentru care nu avem din păcate nici o denumire adecvată, în afară de cea cu totul nefericită de „stil de tranziție".

Odată cu înțelegerea faptului că, la fel ca alte opere de artă globale, catedrala intră în sfera artelor figurative — o intuiție formulată atît de pregnant mai întîi de Lothar Kitschelt [24] —, și consecințele constituirii catedralei apar pe planul istoriei artei în contexte noi.

S-a subliniat în dese rînduri că tranziția de la o reprezentare simbolică la o reprezentare concretă s-a petrecut în interiorul artei „gotice". Mai devreme decît în pictură această tranziție se produce în sculptura catedralei. Deosebirea dintre cele mai vechi și cele mai noi statui-coloane de la Chartres, de exemplu, ilustrează, ca într-un experiment istoric, această metamorfoză a figurii umane de la cea din coloanele-statui mai vechi la „sfinții frumoși" (în text: „beaux saints" n.tr.) Dar — și acesta este rezultatul nou la care s-a ajuns — acest proces se manifestă încă *mai devreme decît în sculptură în însuși edificiul bisericesc* și cel mai devreme în poezie.

Este foarte concludent faptul că această tendință spre concretizare a reprezentării începe cu o temă, „pe care n-a văzut-o nici un ochi omenesc" — reprezentarea concretă a cerului. Mijloacele de expresie au fost foarte de timpuriu pe măsura reprezentării acestei teme, chiar dacă experiența nu oferea nici un criteriu de apreciere a „corectitudinii" reprezentării ei. Îndrăzneala fanteziei, care se încumetă să-și zugrăvească în culorile cele mai vii cum ar putea arăta cerul, se va încumeta în curînd să-și reprezinte aievea înfățișarea tărîmului ceresc. Abia această dorință aduce sculptura în acea apropiere de sculptura greacă a epocii clasice, pentru înțelegerea căreia s-au făcut atîtea

Scanned with OKEN Scanner

eforturi. „Concret, ca o divinitate antică, apare acum Hristos“ la poarta celui de-al doilea paradis. „Ce-l deosebește însă de divinitatea antică este învierea din moarte“ [25]. (Sculptura își găsește mijloacele pentru această concretizare deopotrivă în antichitate și în natură). Relieful și sculptura vor încerca în sfîrșit să configureze *imaginea posibilă*, accesibilă simțurilor, a lucrurilor și scenelor despre care povestesc Sfintele Scripturi. Sîntem înclinați să privim cu prea multă ușurință aceste încercări ca o istorizare imperfectă a unor asemenea scene. Pentru secolul al XIII-lea înfățișarea lor este tot atît de neverificabilă ca și reprezentarea tărîmului ceresc, pentru care nu există nici o experiență naturală, dar care este accesibil percepției senzoriale prin intermediul imaginației.

Arta figurativă urcă o nouă treaptă din momentul în care dorința de concretizare a temelor sacre devine dorința mai înaltă de a le face prezente. Aceasta nu însemnă cîtuși de puțin că tema de reprezentat este gîndită într-un anumit moment temporal al „prezenței“ sale. Ceea ce se încearcă este ca ea să fie adusă în fața ochilor cu acea concreteță deosebită, cu acele detalii „accidentale“, care sînt caracteristice pentru „realitatea“ unui fenomen. Şi în special și cu umbra, care deosebește pe omul real de „spirit“, garantînd realitatea sesizantă a unei ființe. Sînt adăugate acum, sînt „zugrăvite“ o mulțime de lucruri care nu aparțin „esenței“ temei reprezentate — fie că este vorba de un spațiu sacru, de o persoană sau de o scenă sfîntă. Această tendință își face apariția în catedrală (după ce apăruse în poezie). Foliajul naturalist al capitelurilor de exemplu — în care recunoaștem plante anume din ambianța cotidiană, folosite ca podoabe ale cerului — nu mai aparține trăsăturilor esențiale, de care am vorbit mai înainte, ale reprezentării cerului, ci o îmbogățesc pictural, garantînd, am spune, ca parte pentru întreg, concreteța apariției cerești, prezența ei palpabilă, accesibilă simțurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Treapta ultimă o constituie în sfîrșit acel tip de reprezentare asemănător realității imaginii reflectate în oglindă ce poate în unele cazuri amăgi simțurile. Pentru a conferi sacrului acest grad de prezență este necesară „încorporarea“ lui în lume — în acel aici și acum, pe care artistul chemat să-l reprezinte le găsește în ambianța sa concretă. Despre măsura în care prin aceasta „prezentul“, „cotidianul“ sînt sacralizate, devin demne de a fi reprezentate, s-a vorbit adesea pînă acum. Această ultimă treaptă este atinsă doar de pictură, dar de consecințele ce decurg de aici pentru relația ei cu artele figurative nu ne mai ocupăm acum.

Această sumară trecere în revistă a vrut doar să arate că, prin trecerea treptată de la reprezentarea simbolică la cea concretizatoare, actualizatoare, imitativă, artele plastice au făcut un pas hotărîtor spre reprezentarea printr-un ansamblu arhitectonic a cerului văzut prin intermediul imaginației. Astfel se explică faptul că, așa cum a stabilit Dvořák [26], în formele individuale continuitatea cu arta de mai înainte se rupe. Întrucît însă în catedrală sînt păstrate modalități mai vechi de reprezentare simbolică și sînt totodată anticipate, cel puțin în germene, posibilități viitoare de reprezentare actualizatoare, ea constituie un măreț complex (în text: *complexio*) al acelor posibilități, care se vor desluși în cadrul evoluției istorice a artelor.

V

Noua înfățișare a catedralei pune din nou problema relației dintre artă și „ce este scris“ și în primul rînd dintre artă și Sfînta Scriptură, dintre artă și „cuvînt“. [27]

Pentru întregul ev mediu, chiar și pentru evul mediu tîrziu, rămîne valabil principiul potrivit căruia artele figurative nu reprezintă decît ceea ce preexistă „în Scriptură“. Orice abatere de la acest principiu necesită o explicație specială. Geneza catedralei arată însă cu deosebită claritate că între sfera „obiectivă“ a Scripturii și opera de artă figurativă s-a interpus sfera subiectivă a

Scanned with OKEN Scanner

poeziei. Această nouă sferă a „poeticului", a „fanteziei" poetice și inventive (sensul ei se cere încă a fi determinat cu precizie) este din acel moment de o însemnătate fundamentală. Din acel moment însă, această zonă mediană poate fi umplută și de fantezia artistului plastic însuși: artistul plastic se transformă dintr-un plăsmuitor de simboluri ale Scripturii într-un „poet". Expunerea noastră se întoarce aici iarăși la Dvořák: „Goticul a deschis efectiv ... epoca marii arte clădite pe imaginație". Și adăugăm: a făcut aceasta prin intermediul catedralei. În acest sens secolul al XII-lea este cu adevărat „primăvara atotputerniciei fanteziei" [28].

Dar catedrala nu este numai o operă de artă. Examinarea ei prin prisma istoriei artei nu poate trece cu vederea faptul că în ea un punct culminant al artei coincide cu o criză a religiei. Și aceasta în două privințe. Prin strălucirea ei amețitoare, prin pretenția ei de a face accesibil simțurilor ceea ce le este de fapt inaccesibil, de a privi cuvintele Scripturii doar ca un *imbold* dat fanteziei, catedrala trebuie să fi fost pentru credincioșii pravoslavnici un motiv de nemulțumire. Reacțiile la acest fapt sînt cunoscute; nu ne vom ocupa aici de ele. [29] În al doilea rînd, aceleași forțe care au dus, în poezia religioasă, la proliferarea elementului „poetic", au determinat și o „poetizare a liturghiei" (Anton L. Mayer). Și aici dorința de „a vedea" scoate la lumină o mulțime de forme noi, unele deosebit de impresionante. În timp ce însă noua poezie lasă de fapt neschimbată Scriptura, în liturghie vechea formă liturgică comunitară și obiectivă a liturghiei misteriilor este *înlocuită* cu forme noi, subiective și individualiste, de pietate. „Chiar dacă formele noi apărute sînt în genere cu totul legitime și reprezintă o îmbogățire a formelor crescute din alte rădăcini ale pietății euharistice, în structura cărora se integrează pînă la urmă, cert este că, *înainte* de această integrare, ele reprezentau o evoluție mai curînd divergentă față de sensul inițial al Sfintelor Taine" (J. Jungmann). Criza este evidentă atunci cînd la sfîrșitul secolu-

Scanned with OKEN Scanner

lui al XII-lea, dorința de a vedea devine atît de puternică încît, după înălțarea ostiei, credincioșii plecau acasă sătui, cînd deci euharistia este însușită pe calea văzului.[30] Acesta este însă momentul în care s-a desăvîrșit catedrala „clasică".

În acest punct relația dintre religie și artă devine problematică. Chiar dacă această fisură este ascunsă de grandioasa unitate stilistică a catedralei, dedesubtul ei, despărțirea celor două sfere este deja evidentă. Una proliferează în dauna celeilalte, aceleași forțe ale „poeticului", care duc artele spre o nouă înflorire, consumă substanța însăși a elementelor liturgice, „obiectiv" religioase. Aparentul echilibru nu poate fi menținut decît pentru puțină vreme, destrămarea extremă a orientărilor artistice ale evului mediu tîrziu, crizele în lanț ale relației dintre sfera artistică și cea religioasă își au aici sursa primordială.

CORUL CATEDRALEI DIN SAINT-DENIS

„L'art des cathédrales a eu son Giotto, mais nous ne le connaissons pas"[31]

P. ABRAHAM

„Dulcele stil nou" al arhitecturii apare primăvăratic, încă nesigur și totuși foarte elocvent, la construcția care a fost de mult considerată a fi ctitoria însăși a așa-numitei „ars nova"[32]: corul abației din Saint-Denis (1140—1144). Această construcție își merită pe deplin faima, chiar dacă într-un alt sens ce poate fi mai precis definit. *Ea face epocă nu printr-o inovație tehnică, ci prin viziunea nouă a cetății de lumină a lui Dumnezeu „care afirmă transcendentul în imanent"*. Marile sale inovații formale sînt puse în slujba acestei viziuni. Sistemul de baldachine și unificarea structurii le-a preluat de la clădirile ce au precedat-o. Cvadrupla etajare (?), coloanele de la parter, cununa neîntreruptă de capele și lumina continuă, structura mlădioasă a bolții cu nervuri și noua formă a ferestrei-medalion dublu comparti-

Scanned with OKEN Scanner

mentate și o iconologie anagogic-tipologică apar însă aici pentru prima dată, creînd astfel *prototipul catedralei*. În aceste puncte o urmează toate catedralele timpurii, pînă la construcția nouă din Chartres. Pe toate însă le întrece în ce privește relația cu lumina, care se exprimă pretutindeni cu o forță vizionară, fără vreun precedent.

Faptul este evident chiar la motivul particular al „deambulatoriului semicircular dublu". În realitate nu există așa ceva, aparența unui al doilea deambulatoriu se creează, cum a arătat just Dehio, prin aceea că două din cele cinci laturi ale capelelor poligonale ale corului se deschid una față de alta, împreunîndu-se.

Trăsătura aceasta își găsește expresia și în coloanele coridorului, cu finele și grațioasele lor capiteluri, asupra cărora lumina cade din toate părțile. De jur împrejurul corului lumina este astfel orientată încît prin încrucișarea și opoziția surselor de lumină umbrele corpurilor sînt aproape anulate, corpurile părînd, ca niciodată pînă acum, transfigurate. Cu totul asemănătoare acestor coloane — de o sveltețe ce nu se mai poate vedea decît la Senlis și Noyon — trebuie să fi fost și coloanele dinăuntrul cununii de capele, care susțineau peretele înalt al corului, și fasciculul de colonete ale baldachinului poligonal. Oricum va fi fost construit în detaliu acest perete înalt, el trebuie să fi părut a se ridica de-a lungul a trei etaje, suspendat peste delicatele arcade scăldate în lumină ale parterului, plutind ca o construcție a bisericii cerești, pe care apostolii și profeții „o ridică în înalt".

Tocmai această dorință vehementă de lumină și de construcție sveltă a fost motivul pentru care după nu mai mult de cincizeci de ani clădirea amenința să se prăbușească. Ca și alte edificii care aspirau spre inovații în materie de lumină — ca Hagia Sofia, ori ca a treia reclădire a abației din Cluny ale căror bolți s-au prăbușit în 1126 — și edificiul de care ne ocupăm a riscat stabilitatea de dragul aspirației spre lumină. Cum a dovedit E. Medding-Alp, coloanele cu arcade au trebuit

Scanned with OKEN Scanner

să fie întărite încă în jurul anului 1200 și nu abia odată cu reclădirea realizată de Pierre de Montereau în 1231. Noua viziune depășise posibilitățile constructive ale vremii.

Renunțarea la criptă era imposibilă pentru o biserică ce adăpostea mormintele regilor; oricum, ei i s-a dat cea mai suplă și luminoasă înfățișare cu putință. Este respins tot ce desfigurează spațiul luminos al bisericii. Suger îndepărtează îngrădirile transversale ridicate probabil în secolul al XI-lea. Este foarte concludent în legătură cu această acțiune propriul său comentariu. „In novitate siquidem sessionis nostrae impedimentum quoddam, quo medium ecclesiae muro *tenebroso* seccabatur, ne speciositas ecclesiae magnitudinis talibus fuscaretur repagulis, de medio sustolli feceramus“ [33]. Își găsește expresia aici noul simț pentru „liehte wîte“ [34], pe care, cu 120 de ani mai tîrziu, tînărul Titurel o cere bisericii.

Noua relație cu lumina se reflectă și în noua relație cu aurul. Semnificația luministică a fondului de aur în mozaicurile murale medievale, raportul ei cu simbolul luminii în întregul edificiu bisericesc au fost demonstrate. La Saint-Denis, odată cu noul luminism, aurul este întrebuințat nu numai la diferitele piese ce intră în dotarea bisericii — la care nu lipsesc niciodată —, ci și la elemente strîns legate de arhitectură. Nimic nu este mai semnificativ decît faptul că Suger a recurs la mozaic pentru timpanul unui portal. Din punct de vedere stilistic această tehnică nu era compatibilă cu noua mentalitate — deși în unele privințe foarte înrudite, vitraliile și mozaicul se exclud. Ca simptom însă, ideea aceasta este edificatoare căci sînt sigur că era vorba de un mozaic *aurit*. În întregime aurite erau și porțile de aramă, probabil și sculptura acestora, ca și capitelurile, și cu siguranță fereastra simbolizînd soarele de pe fațadă. Aici se contopesc indisolubil lumina exterioară, aurul și lumina „interioară“.

S-a dovedit pe deplin că biserica din Saint-Denis a fost privită ca o imagine a Ierusalimului ceresc. La punerea pietrei de temelie, a fost cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tat solemn, cum relatează Suger însuși, psalmul: „Sionul are temeliile așezate pe munții cei sfinți“[35]. Mulți dintre marii demnitari, care au fost de față împreună cu regele, au pus pietre prețioase în zidurile temeliei, pentru a adeveri în chip simbolic cuvîntul Apocalipsei — căruia constructorul capelelor corului îi dăduse formă sensibilă —: „Temeliile zidului cetății erau împodobite cu pietre scumpe de tot felul“. Și la făurirea pereților de sticlă ai bisericii au fost folosite pietre prețioase. Safire pulverizate au fost, potrivit relatării lui Suger, topite în mari cantități în sticlă, pentru a-i da acea culoare albastră — culoarea cerului — care-i încînta privirile lui Suger; un proces în cadrul căruia intenția artistică și cea simbolică sînt de nedespărțit. Există evident și o tehnologie mistică a catedralei.

Cel puțin pentru Saint-Denis este deci sigur că noile mijloace formale preluate sau inventate ad hoc sînt puse în slujba unei copleșitoare mistici a luminii și că această mistică a luminii are în substanță ca punct de referință *strălucirea cetății cerești*, pe care o descrie ca niciodată pînă atunci în Occident. Mistica aceasta a luminii este *inspirată* de bărbatul care a vrut să dea o maximă strălucire patronului abației, Sfîntului Dionisie, „cel de trei ori sfînt“, ale cărui opere le păstra ca un patrimoniu sacru, de mare preț (Panofsky). Din punct de vedere artistic însă, această nouă mistică a luminii a fost *realizată* de constructorul corului, un „Giotto al noii arte“.

Convingerea mea este că, de la Hagia Sofia, a cărei strălucire nu-l lăsa să doarmă liniștit pe Suger, nici o clădire nu s-a putut compara cu Saint-Denis.

BISERICA SAINT-DENIS ÎN VIZIUNEA RECONSTRUCTORULUI EI

"Per lumina vera ad verum lumen"[36]
SUGER

Ce ne spune însăși clădirea cu tot ce cuprinde în ea despre spiritul în care a fost reconstruită, ce transpare peste tot reprezentînd forme predilecte

ale celui care a dirijat construcția este exprimat în cuvinte în mărturiile scrise ale lui Suger, adesea cu o uimitoare claritate, și anume atît în scrierile lui Suger care se referă la clădire — în „Ordinationes“ (1140/41), în „De consecratione“ (1144—1146/47) și în „De administratione“ (1144—1148/49) —, cît și în inscripțiile de pe clădire și de pe piesele ce o împodobesc. Nu mai puțin decît clădirea însăși, scrierile lui Suger sînt un document unic. Pe drept cuvînt spune ultimul dintre cei ce le-au publicat, E. Panofsky: „Rareori — și nu credem de fapt că vreodată — a existat un patron al artelor care să simtă îndemnul de a scrie o relatare retrospectivă asupra intențiilor și succeselor sale.“ După comentariul edificator al lui Panofsky, pare de neînțeles faptul că se mai poate afirma că aceste documente n-ar conține nici o afirmație despre procesul de devenire al noii arte. Căci rareori — și nu credem, de fapt, că vreodată — a exprimat un ctitor cu atîta claritate în ce consta esența noului: anume nu în vreo formă particulară, ci în „lumina cea nouă“. Se dovedește aici că și izvoarele cele mai elocvente rămîn mute dacă nu ești în stare să le citești pornind de la concepția vremii lor. Este o unică și fericită întîmplare că scrierile lui Suger ne oferă un comentariu tot atît de luminos privitor la „prima catedrală“, ca acela pe care autorul „Tînărului Titurel“ l-a scris în epoca culminantă a catedralei. Iar această sursă unică în felul ei vorbește chiar mai lămurit, dacă înțelegem că tema ei principală este transpunerea într-o formă sensibilă a cerului prin intermediul unei clădiri pămîntești.

În toate aceste mărturii vedem în primul rînd limpede că Suger era perfect conștient de deosebirile stilistice care există între clădirea sa modernă (*opus novum* sau chiar *modernum*) și vechea bazilică carolingiană (*opus antiquum*). El își dădea perfect seama de particularitățile artistice ale noului stil. Suger știa că mozaicul aurit pe care l-a plasat deasupra portalului lateral din stînga contrazicea „obișnuința modernă“. El simțea — și ne face și pe noi să simțim — noua amploare a

Scanned with OKEN Scanner

spațiului, atunci cînd spune despre capătul noului cor că „trebuie să fie înnobilat prin frumusețea lungimii și lărgimii sale". Suger trăiește aspirația spre înălțime cînd descrie cum nava mediană a corului „este brusc ridicată în înalt" de coloane (columnae in altum *repente* subrigebant aedificium) și simte „saltul" de la arhitectura parterului la partea superioară purtată spre înălțimi. Înainte de toate însă atît în cadrul monumentului însuși, cît și verbal, sînt exprimate „din belșug" predilecția entuziastă pentru lumină, *claritas*, și pentru semnificația anagogică, îndreptată spre înalt, a tuturor calităților materiale ale acestei opere de artă.

Suger simte corul „străbătut de lumina miraculoasă (mirabile) și continuă a sacrisimelor (!) ferestre" (H. Jantzen a remarcat că în sintagma „*lux continua*" [37] este exprimată trăsătura esențială a peretelui diafan subordonat luminii). El simte cum aurul care îmbracă relicvarele „strălucește ca soarele" și trăiește acea echivalare a aurului cu soarele, care a creat grandiosul simbol al soarelui de pe fațadă. „Descrierile entuziaste ale aurului strălucitor și ale pietrelor prețioase sclipitoare" se transformă însă în unele dintre numeroasele inscripții cu care el a marcat tot ce s-a creat sub conducerea lui — porți ale clădirii, altare, uși, scrinuri, vitralii și vase — într-o adevărată „orgie a metafizicii neoplatonice a luminii".

„Pars nova posterior, dum jungitur anteriori
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quae clare concopulatur
Et quod perfundit lux nova, claret opus
Nobile . . . [38]

Interpretată ad litteram această inscripție pare a parafraza cu oarecare stîngăcie experiența pur estetică. Cuvintele sînt însă astfel alese încît pot fi raportate la două planuri diferite ale înțelegerii. Formula *lux nova* poate fi bine înțeleasă în sensul îmbunătățirii difuzării luminii, făcută posibilă de noua arhitectură: ea amintește însă totodată de lumina Noului Testament în opoziție cu obscuritatea și orbirea Legii iudaice (Panofsky). De mare

Scanned with OKEN Scanner

însemnătate e constatarea lui Panofsky că Suger a făcut în trei citate din Sfînta Scriptură adăugiri menite să-i permită raportarea sensului lor la partea *materială* a edificiului bisericesc. Numai cel care are o idee despre ce însemna în evul mediu „cuvîntul", își poate da seama, *cît* de importantă trebuie să fi fost pentru Suger simbolistica vizuală a clădirii sale.

Chiar și jocul permanent cu cuvintele *clarere*, *clarus*, *clarificare* își dezvăluie întreaga sa semnificație metafizică pentru cine știe că marele filosof, ținut în mare respect de abație, John Scotus— studiat fără îndoială în repetate rînduri de Suger — într-o remarcabilă discuție cu privire la principiile după care trebuia să se conducă în traducerea „Sîntului" Dionisie, s-a declarat în mod expres în favoarea cuvîntului *claritas*, care ar reda cel mai bine numeroasele expresii grecești, cu care Pseudo-Areopagitul denumește strălucirea sau lumina ce emană de la „Părintele luminilor". (De altfel și cuvîntul german „verklären" [39] reprezintă una din formulările create de noua mistică).

Inscripția destinată ușii portalului este prin excelență o teorie condensată a iluminării anagogice.

Portarum quisquis attollere quaeris honorem
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit. [40]

Suger n-ar fi îndrăznit să denumească reliefurile *lumina*, dacă nu ar fi cunoscut bine acele pasaje din opera lui Dionisie, potrivit cărora orice lucru creat este o *lumen*, „o lumină pentru mine" (Panofsky)

Profund edificator este pasajul în care Suger descrie ce a simțit privind pietrele prețioase care împodobeau altarul principal: „Cînd — din încîntarea mea pentru frumusețea lăcașului lui Dumnzeu — farmecul pietrelor multicolore m-a făcut

Scanned with OKEN Scanner

să uit grijile exterioare și meditația lăuntrică, m-a îndemnat să reflectez la virtuțile sfinte *transferînd ceea ce este material asupra a ceea ce este imaterial*; *atunci mi s-a părut că mă aflu într-o regiune ciudată a universului, care nu există nici în noroiul pămîntului și nici în puritatea cerului* și că, prin grația lui Dumnezeu, pot fi dus din această lume inferioară, *într-un mod anagogic* (more anagogico), în acea lume superioară."

Este admirabil descrisă aici acea trăire ca în transă care se poate produce în cursul contemplării lucrurilor ce concentrează lumina, de felul sferelor de cristal sau al pietrelor prețioase, care sînt vehicule străvechi ale extazului mistic. Trăirea descrisă nu este totuși doar psihologică și subiectivă, ci are un obiect religios. Este în fond descrierea cum nu se poate mai exactă a acelei experiențe mistice, pe care ansamblul de cristal și pietre prețioase al catedralei o provoacă *acelui* privitor care este deschis pentru o astfel de „lumină" — descrierea acelei fascinații pe care o exercită împărăția anagogică ce se află între pămînt și cer—, un comentariu perfect al esenței intime spiritual-senzoriale a catedralei.

În lumina celor de mai sus, nu ne mai putem mira că acest mod de contemplare apare frecvent la Suger: grupul de preoți care înconjoară vasul la sfințirea apei într-un „dans sacru" îi apare a fi „un cor mai mult ceresc decît pămîntesc" și tot astfel clădirea bisericii este pentru el o *clădire de o structură mai mult cerească decît pămîntească*.

Suger a spus în mod explicit și în nenumărate rînduri că ea reprezintă Ierusalimul ceresc; el numește sanctuarul corului noii biserici „Muntele Sion". Aceasta nu era ceva deosebit în evul mediu. Nou este însă faptul că în acest caz ceea ce era odinioară un pur simbol dobîndește un rol de mijlocitor între tărîmul imaterial, inaccesibil simțurilor, și cel material, concret, nou este faptul că pentru Suger există calități senzoriale care nu sînt doar semne ale suprasenzorialului, ci îl *revelează*, că există trăiri care ne ajută să „parcurgem"

Scanned with OKEN Scanner

o parte din drumul anagogic ascendent. După Suger a da acest ajutor este tocmai misiunea artei și a operelor de artă: „Mens hebes ad verum per materialia surgit".

Această înălțare este, prin voia lui Hristos, impulsionată de tot „ce strălucește prin frumusețe, farmecă auzul, încîntă mirosul, bucură simțul tactil" (Suger). Ctitorul primei catedrale confirmă prin aceasta cu o maximă claritate ceea ce am considerat a fi trăirea fundamentală a noului simbol al cerului: iluminarea și beatitudinea cerească sînt percepute *cu toate simțurile*.

SFÎNTA SCRIPTURĂ, POEZIE ȘI IMAGINE

> *„Limbajul miturilor este cîntecul, dar mitul nu este poezie. Abia atunci cînd se întoarce de la mitul propriu-zis spre pămînt, entuziasmul capătă forma concretă a poeziei.*
>
> *A. BÄUMLER*

Odată cu înțelegerea faptului că această operă de artă globală — catedrala — trebuie socotită printre artele „făuritoare de imagini", și consecințele ei „interne" apar într-o logică nouă.

Aceleași forțe care au generat catedrala acționează în continuare prin dinamica lor internă în același sens și-și creează noi forme de expresie, care depășesc limitele catedralei însăși.

Evenimentul care a avut efectele cel mai intense este, după părerea noastră, *uriașa amplificare a „spațiului de joc" al imaginației și invenției poetice*, proces care — manifestîndu-se în forma sa cea mai grandioasă la restructurarea însăși a catedralei — s-a desăvîrșit cu începere de la mijlocul secolului al XII-lea și care a cuprins *toate* artele.

Pentru întregul ev mediu, chiar și pentru evul mediu tîrziu, este valabil principiul că artele figurative nu reprezintă decît ceea ce preexista „în cuvîntul scris", fie în „Sfînta Scriptură" — în

Scanned with OKEN Scanner

mod firesc principala sursă dătătoare de imagini —, fie în canonul liturgic, fie în celelalte scrieri, puține la număr, care au însemnătate canonică, cum era, de pildă, Psihomahia lui Prudentius.[41] (Ce scrieri se numărau în sensul acesta, în diferite epoci, printre cele canonice, este o problemă care ar merita o cercetare specială).

Geneza catedralei arată însă cu deosebită claritate că, începînd din secolul al XII-lea, între sfera obiectivă a „Sfintei Scripturi" și opera figurativă s-a interpus sfera subiectivă a poeziei. Imaginea cerului, pe care o întruchipează catedrala, nu este o vizualizare obiectivă a textului Scripturii, ci se învecinează cu poetizările textului Scripturii, realizate de poeți religioși, sau chiar cu poezii profane. Această nouă sferă a imaginației și invenției poetice (într-un sens ce trebuie încă mai precis determinat) este din acest moment de o însemnătate fundamentală pentru artele plastice.

În cursul întregii noastre expuneri s-a putut vedea că multe imagini din cuprinsul catedralei își au modelul în poezie. Tot așa cum pentru arhitectură — cel puțin pentru arhitectura catedralei clasice — considerăm că există o „rădăcină poetică", tot astfel există o rădăcină poetică pentru imaginea nouă a „cavalerului" și există rădăcini poetice pentru imaginile din catedrală ale infernului. Poezia precede arta plastică și în descrierea plină de grație a florilor. Dacă *teza școlii lui Stefan George*[42], *după care poezia are întotdeauna și pretutindeni primatul asupra artei plastice*, merge prea departe, ea este valabilă din *acest* moment de care vorbim pentru încă multă vreme. Abia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea apar noi surse de inspirație imagistică (în primul rînd visul); arta plastică se eliberează de sursa poetică și „fantezia" ei se autonomizează.

În felul acesta tărîmul de mijloc al poeziei, care mediază între „ceea ce e scris" și „imagine", poate deveni acum un tărîm al fanteziei *artistului plastic care se transformă dintr-un plăsmuitor de simboluri ale „celor scrise" într-un „poet"*.

Scanned with OKEN Scanner

Dvořák a înțeles bine acest lucru: „Goticul a deschis efectiv ... epoca marii arte clădite pe imaginație". Și adăugăm: a făcut aceasta prin intermediul catedralei. În acest sens secolul al XII-lea este cu adevărat „primăvara atotputerniciei fanteziei", iar catedrala este prima manifestare grandioasă a „poeticului" (în sensul mai restrîns al cuvîntului) în arta plastică.

S-a înfăptuit atunci o *poetizare a elementului religios*; înseși elementele de cult sînt „poetizate" (Ant.L. Mayer). Fenomenul acesta nu-și găsește o analogie decît în religia și în arta greacă. Lumea zeităților homerice are un caracter esențialmente poetic (Bäumler). Privită din acest punct de vedere poate fi înțeleasă și înrudirea dintre forma *gotică* și cea *greacă*, pe care o constatăm în momentul culminant al catedralei „clasice". Pe de altă parte poetizarea textului liturgic este un proces care pare a nu fi început nicăieri în occident mai devreme decît în zona *celtică* (sugestie a lui Otto Mauer).

Simplificînd mult, se poate deci afirma în linii mari că pînă în secolul al XII-lea „arta plastică" — ca și arhitectura, în măsura în care este o artă făuritoare de imagini — se întemeiază pe „*ceea ce este scris*", că din secolul al XII-lea pînă în secolul al XVIII-lea ea se întemeiază pe poezie, iar de atunci pe fantezia nemărginită. Autonomizarea sferei poetice, „estetice", — a „artisticității" și prin aceasta și a „artificialului" — a început să se producă în secolul al XII-lea încă sub mantia și, dacă vreți, sub ocrotirea elementelor de cult; prin aceasta însă a fost inițiată o evoluție cu efecte imprevizibile. Pasul următor, decisiv, l-a constituit crearea, prin preluarea figurilor antichității renăscute — care nu mai sînt *numina* [43] — a unui tărîm propriu al fanteziei poetice care, coexistînd cu statut egal, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cu lumea creștină de imagini, devine noua bază a unor vaste domenii ale artei plastice. Ultimul pas în aceeași direcție

Scanned with OKEN Scanner

îl constituie, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, declarația de autonomie a fanteziei creatoare pe tărîmul artelor plastice, care se desprinde de temeiul, ce o susținea, al scrisului și al poeziei, și în cele din urmă, eliminînd elementele de limbaj (care, cum au arătat lucrările lui Albert Schweitztzer și Schenk, au fost eliminate și din muzică) amenință să-și anuleze propria-i esență.

Acolo însă unde dăinuie cel mai mult imaginea spiritualizată a evului mediu, în sfera celei mai înalte transfigurări, în cîmpul de lumină al pereților din pietre prețioase, acolo dăinuie cel mai mult și legătura ei cu „Scriptura", cu „cuvîntul". Schmarsow a subliniat pe bună dreptate predominanța la ferestrele fațadei vestice a catedralei din Chartres, a elementelor de limbaj, „a artei cuvîntului" — sau mai exact a imaginii întemeiate pe cuvînt — „asupra celei a imaginii în sine".

Odată cu poezia, artei plastice i se revelează, începînd cu ultima parte a secolului al XII-lea, și o altă sursă de inspirație: „viziunea" și anume acea formă de viziune care are caracter „*corporal*" și care, prin faptul că poate fi vizualizată, este echivalentă cu lucrurile efectiv perceptibile. Vechea biserică a considerat că o asemenea viziune este *inferioară* ca valoare acelei „intelligentia spiritualis", ba chiar a subliniat că ea este primejdioasă (Dionisie Areopagitul). Acum însă ea pretinde a avea același rang sau chiar un rang superior primei, ceea ce este un semn că tendințele populare exoterice le înving pe cele ezoterice. Din această sursă se alimentează mai puțin imaginea cerului decît cea a infernului, care se întemeiază, începînd din secolul al XII-lea, în esență pe astfel de viziuni, îndeosebi pe viziunea tantalică. Pe viziune se întemeiază și imaginile unor ființe sfinte, ca de exemplu cele pe tema Pietà din secolul al XIV-lea (Pinder — Benz). Nu sînt rare nici cazurile în care reprezentări poetice de mare forță vitală se amestecă cu elemente vizionare.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

* Primul dintre studiile cuprinse sub acest titlu, „Rădăcina poetică a catedralei", a apărut în „Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", 1939, vol. 14, (volum omagial pentru Hans Hirsch), p. 275—287. I-am adăugat aici capitolele 77, 78 și 168 din cartea mea „Geneza catedralei", Zürich, 1950, apărută în Atlantis-Verlag. Inclus în *Epochen und Werke* I, p. 155—181.

Pentru St. Denis vezi cartea lui Sumner Mc Knight Crosby, L'abbaye royale de St. Denis, ca și Otto von Simson, The Gothic Cathedral, London 1956.

1 *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (1918).

2 În publicațiile Societății științifice din Freiburg. (Tipărită sub același titlu, împreună cu alte studii, Berlin 1951)

3 Iată în întregime admirabilul pasagiu, la care se referă Sedlmayr: „Marile vitralii gotice sînt pereți, care nu sînt totuși pereți, ele delimitează spațiul bisericii, dar stabilesc totodată o legătură cu spațiul cosmic nemărginit. Această legătură se realizează — și aceasta este o inovație de aceeași anvergură cu spațiul liber — prin intermediul luminii *naturale* care însă, prin faptul că trebuie să pătrundă prin bucățile de sticlă colorată, se modifică cromatic și pare a iradia din figurile ce compun pictura cu o strălucire supranaturală. Personajele înseși, transpuse prin contururile și suprafețele lor în registrul monumental, într-o zonă a clarității ideatice, a perfecțiunii și armoniei, care reprezintă idealul gotic al întruchipării divinului, par a veni de foarte departe, ca oaspeți cerești de o strălucire „de nimic întrecută", dintr-un crepuscul ce șterge toate îngrădirile, mesageri ai nemărginirii în timp și în spațiu, o minune de „transfigurare" spirituală, supramaterială, realizată prin *aparițiа lor într-un spațiu real nemărginit și prin lumina care-l umple și străbate.*" (n.tr.)

4 Afirmă H. Oidtmann, *Die Glasmalerei*, încă în 1898.

5 „Simbolismul edificiului bisericesc".

6 *Die dichterische Wurzel der Pietà* (Pietà: rădăcina ei poetică), Rep. f. Kunstwiss. 42 (1920)., p. 145 și urm. Retipărit în: Ges. Aufsätze (1938), p. 29 și urm.

7 „În frumusețea aurului împreună cu sticla străbătută de lumină, cu totul transparentă și clară". (n.tr.)

8 Am urmat aici rezultatele comunicate de Heinrich Lichtenberg în cartea sa „Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung" (Reprezentările arhitecturale în poezia germană medievală), 1931. Pentru demonstrarea rădăcinii poetice a catedralei lucrarea lui Lichtenberg ar trebui înlocuită de un studiu analog al vechii poezii bisericești franceze. Îndrăznesc să anticipez că rezultatele unui asemenea studiu ar fi în linii mari ace-

Scanned with OKEN Scanner

leaşi, recunoscînd că această anticipare constituie punctul slab al eseului meu, care trebuie îmbunătăţit.

9 „Ce reprezintă o astfel de operă."

10 „Cercul acesta, făcut din fier şi argint şi din aramă aurită, înfăţişează în chip mistic structura bisericii întemeiate, cu turnuri şi ziduri ce nu se vor prăbuşi", în: Adolf, Hermann, *Zum Komburger Kronleuchter und Antependium* („Cu privire la candelabrul şi antependiumul din Komburg) — Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3 (1936), p. 174 şi urm.

11 Mă refer la disertaţia din München, aflată sub tipar, a lui Lothar Kitschelt despre „Bazilica paleocreştină ca reprezentare a Ierusalimului ceresc" („Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem"). A apărut ulterior în 1938, la München.

12 Vezi Jantzen, *op. cit.*

13 *Die Liturgie und der Geist der Gotik* (Liturghia şi spiritul goticului), Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, vol. VI (1926), p. 68—97. Am urmat expunerea lui, în parte ad litteram.

14 Ildefons Herwegen, „Kirche und Seele, Die Seelenhaltung des Mysteriumkults und ihr Wandel im Mittelalter" („Atitudinea sufletească a cultului misteriilor şi transformarea lui în evul mediu"), (1926).

15 E. Dumoutet, „Le désir de voir l'Hostie" („Dorinţa de a vedea ostia"), 1936

16 Vezi „Supoziţii şi probleme în legătură cu definirea caracterului vechii arte franceze", nota 1, vol. II, ed. rom.

17 Urmez din nou, în parte textual, expunerea lui Heinrich Lichtenberg.

18 „Spre slava lui Dumnezeu Graalului ... din strălucitoare pietre preţioase şi din nimic altceva decît din aur roşietic". (n. tr.)

19 „Largă şi luminoasă"

20 „Dacă au cumva bolţi subterane? nu, Domnul Dumnezeu nu vrea ca în ascunzători de sub pămînt oamenii curaţi să se adune strîmb aşa cum se întîmplă adesea în adunările de sub pămînt! Credinţa creştină trebuie vestită deschis în lumină, ca şi slujba lui Hristos". (n. tr.)

21 „Noblețea pietrelor preţioase, înălţimea şi lărgimea templului făceau ca orice voce să răsune prelung, ca un ecou limpede şi dulce, asemenea celui ce redă în luna mai cîntecul păsărelelor". (n. tr.)

22 „Biserica stă sub semnul Mariei" (n.tr.)

23 Vezi E.M. Paillard, „Portail de Reims" (1936)

24 Într-o scrisoare pe care mi-a trimis-o în 1936

25 Hubert Schrade, Ikonographie der christlichen Kunst I. Die Auferstehung Christi (Iconografia artei creştine I. Învierea lui Hristos) — Vezi şi pătrunzătoarea intuiţie a lui Dvořák p. 66 şi urm.

26 Ibidem, p. 79

Scanned with OKEN Scanner

27 Această problemă este abordată într-o frază plină de substanţă din recenzia pe care Hubert Schrade o face cărţii lui Louis Bréhier „L'art chrétien", Kritische Berichte 1928/29, p. 205

28 Ibidem, p. 85/86, şi p. 77 şi urm.

29 Vezi schiţa mea în Srbik-Nadler, Österreich (1936, ed. IV, 1937) p. 331 şi urm.

30 Anton L. Mayer, ibidem, p. 95 şi urm.

31 „Arta catedralelor l-a avut pe Giotto al său, dar noi nu-l cunoaştem".

32 „artă nouă"

33 „Pentru a înnoi într-adevăr lăcaşul nostru, vom îndepărta din mijlocul lui orice barieră care ar forma în mijlocul bisericii un zid tenebros despărţitor, pentru ca frumuseţea luminoasă şi măreţia bisericii să nu fie întunecate de asemenea bariere."

34 „Amploare luminoasă"

35 Este vorba de psalmul 87 (n. tr.)

36 „Prin lumini adevărate, la adevărata lumină"

37 „Lumina continuă"

38 „Partea posterioară unindu-se cu cea din faţă, biserica întreagă va străluci cu partea ei mediană străbătută de lumină. Căci clar este ceea ce se uneşte în claritate cu ceea ce este clar şi clară este opera nobilă, străbătută de o lumină nouă ..."

39 Derivat din adjectivul „klar" verbul „verklären" înseamnă „a transfigura" (n.tr.)

40 „Oricine ai fi tu, cel ce vrei să lauzi aceste porţi, nu admira la ele aurul şi preţul, ci munca depusă pentru făurirea lor. Opera străluceşte plină de nobleţe, dar, strălucind plină de nobleţe, este menită să lumineze minţile, pentru ca ele să se înalţe prin luminile adevărate spre lumina adevărată, a cărei poartă adevărată este Hristos. În ce fel se ajunge înăuntru, hotărăşte poarta de aur. Mintea amorţită se ridică la adevăr prin ceea ce este material şi, scufundată mai înainte, reînvie văzînd această lumină"

41 Operă scrisă în limba latină de Aurelius Prudentius Clemens, care a trăit la sfîrşitul secolului al IV-lea şi la începutul secolului al V-lea. Ea are, în esenţă, ca subiect lupta dintre virtuţile creştineşti şi viciile păgîne. Numeroşi poeţi şi artişti medievali s-au inspirat din această carte pentru subiectele şi figurile lor alegorice. (n.tr.)

42 Ştefan George (1868—1933), poet german, a cărui artă de o mare frumuseţe formală, densă şi pură, a exercitat o influenţă puternică în vremea lui, creînd o adevărată şcoală. (n.tr.)

43 Obiect al raţiunii (noûs) opus realităţii sensibile, realitate absolută, lucru în sine, ţinînd de lumea spirituală în opoziţie cu lumea simţurilor. (n.tr.)

Scanned with OKEN Scanner

O CONTRIBUȚIE LA RECONSIDERAREA RENAȘTERII *

I

Cînd Jacob Burckhardt și-a publicat în anul 1860 opera sa despre cultura Renașterii, Renașterea era privită ca o culme a artei europene. Gottfried Semper, a cărui operă principală apăruse în același an, o pune chiar mai presus de antichitate. Se considera că posibilitățile ei nu fuseseră epuizate și că însăși epoca lui Semper — și nu în ultimă instanță propria lui creație arhitectonică — era chemată să ducă mai departe Renașterea. O concepție asemănătoare o trădează — nu pe plan teoretic, ci pe cel al creației — opera celui mai de seamă pictor conservator al acelei vremi, Delacroix. Deceniile dintre anii 1840—1885, aproximativ, stau în esență sub semnul Neo-Renașterii, depășită și subminată, firește, de curente de cu totul altă natură. Și pentru cercetarea din domeniul istoriei artei sarcina cea mai importantă a fost în acea vreme cercetarea artei Renașterii; asupra ei — ca artă care cuprindea întregul „continent" artistic „de la finele evului mediu pînă la începutul secolului al XIX-lea" — cade lumina cea mai puternică. Opera de o viață a lui Heinrich Wölfflin este și ea într-un fel floarea tîrzie a acestei epoci științifice, ai cărei reprezentanți clasici sînt Jakob Burckhardt (n. 1818) și Herman Grimm (n. 1828).

În jurul anului 1940 însă se poate spune că Renașterea a devenit epoca cea mai întunecată

Scanned with OKEN Scanner

a istoriei artei occidentale, cea pe care o înțelegem cel mai puțin în chip direct. Se poate demonstra foarte argumentat că această afirmație nu este exagerată. Un singur exemplu este în această privință suficient. Rafael, a cărui figură strălucise din secolul al XVI-lea pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea pe cerul înstelat al artei ca un soare ce nu se întunecase nici la începutul secolului al XIX-lea și care dobîndise în prezentarea lui Herman Grimm o nouă strălucire — opera lui era pusă alături de *Psalmii* lui David, de Dante, Shakespeare și Rubens —, intră acum într-o gravă eclipsă. Înțelegerea lui nemijlocită este pe cale de dispariție și se înmulțesc vocile care afirmă că Rafael nu ne mai poate spune nimic. Chiar opere de calitate medie ale artei ottoniene sau romanice atrag tineretul vremii noastre mai mult decît acele capodopere ale lui Rafael care fuseseră unanim considerate secole de-a rîndul ca reprezentînd culmea cea mai înaltă a picturii și a artei. Iată un fenomen care ne poate uimi în aceeași măsură în care ne-ar uimi dispariția din domeniul valorilor pe care le receptăm și le trăim a operei lui Mozart. Nu altfel stau lucrurile cu Correggio, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto și alții; recunoașterea lor este în cel mai bun caz „academică". Doar puțini maeștri — în primul rînd Michelangelo și apoi Tițian (și anume Michelangelo și Tițian din epoca lor tîrzie), Leonardo în parte și poate și Giorgione — scapă, din motive foarte diferite, de întunecarea totală. Credința că Renașterea a însemnat pentru arta europeană „împlinirea timpurilor" este în orice caz grav zdruncinată. Și așa cum centrul de greutate al participării lăuntrice — a ceea ce cardinalul Newman[1] numea „*assent*" — s-a deplasat spre cu totul alte fenomene artistice, și centrul de greutate al cercetării științifice se deplasează în alte direcții. Este descoperit și prețuit din ce în ce mai mult barocul — Burckhardt însuși făcuse această cotitură cînd declara, încă în anul 1875, că barocul i se pare tot mai mult a fi de fapt momentul culminant al artei europene. Admirația pentru arta

Scanned with OKEN Scanner

ottoniană și romanică este în continuă creștere, iar cînd, în deceniul al treilea, descoperirea „manierismului" — în esență de către Max Dvořák — face asupra contemporanilor cea mai profundă impresie, se ajunge la antipolul venerației față de Renașterere — căci manierismul, ieșit din sînul Renașterii, este considerat și prețuit acum tocmai ca artă „anticlasică". Apare chiar o stare de spirit antirenascentistă, din tot mai multe părți formulîndu-se părerea că nenorocirea epocii noastre a început cu Renașterea.

Pe măsură ce se întunecă dragostea pentru Renaștere și înțelegerea ei vie, devine tot mai confuză și cunoașterea ei științifică. Este în această privință simptomatic faptul că, în mod paradoxal, conceptul de Renaștere se destramă: pe de o parte se lărgește peste măsură, pe de alta se fărîmițează tot mai mult. În însăși denumirea nefericită a renovării (în text: „*renovatio*") carolingiene ca „Renaștere carolingiană", conceptul este atît de golit de conținutul său propriu, atît de formalizat, încît de acum încolo orice reluare a patrimoniului de forme antice poate fi și este denumită Renaștere: există acum o Renaștere în secolul al XII-lea, o „Renaștere" iustiniană, theodosiană, constantiniană, chiar gallienianâ —, o Renaștere în chiar cadrul antichității tîrzii. Dacă sîntem consecvenți, trebuie în acest caz să vorbim și despre o Renaștere augusteică. Dar în felul acesta conceptul a devenit inutilizabil. Pe de altă parte, din conceptul cuprinzător al Renașterii, care includea inițial barocul și rococoul ca „Renaștere tîrzie", s-au desprins mai întîi barocul și rococoul, iar apoi și manierismul. Se consideră că Renașterile nordice — din Franța și Anglia, din Țările de Jos și Germania — nu sînt Renașteri în sensul deplin al cuvîntului, ci — asemenea conceptului goticului german „specific" — „Renașteri de un tip special" *(Sonderrenaissancen)* — sau manierism european. Renașterea devine astfel un fenomen esențialmente italian. Iar cînd Weise demonstrează că noțiunea de Renaștere are, aplicată la arta din prima parte a

Scanned with OKEN Scanner

secolului al XV-lea, un cu totul alt sens decît în Renașterea culminantă, „eroică", conceptul de „Renaștere propriu-zisă" se îngustează, reducîndu-se la scurta epocă a „artei clasice" din Italia, la perioada dintre 1 500 și 1 520 — un fapt care în știința istorică este tot atît de dramatic ca destrămarea treptată a unui mare imperiu. „Renașterea propriu-zisă" — Renașterea culminantă — îi mai cuprinde în esență doar pe maeștrii artei clasice, dar nici măcar toate operele acestora. Pentru asemenea pierderi nu a reprezentat decît o compensație măruntă faptul că diferiți cercetători au putut arăta că aspecte esențiale ale Renașterii culminante au apărut încă din anul 1470 — și nu abia din 1500 — că, de exemplu, unele lucrări care fuseseră considerate ca înfăptuiri ale lui Bramante pot fi găsite la Luciano Laurana [2] (Fiske Kimball), iar altele la Mantegna sau Alberti.

Acestei prăbușiri exterioare a conceptului de Renaștere — care a plătit, ca să spunem așa, întemeierea de „colonii" îndepărtate cu pierderea țării sale de baștină — îi corespune o prăbușire lăuntrică sau, mai bine spus, prima este consecința celeilalte. Se dovedește tot mai mult că vechiul concept de Renaștere nu are un conținut precis, este pur formal sau relativ și, ca tot ce este pur formal, steril și lipsit de forță.

Cam din 1930 încoace există însă semne că momentul culminant al eclipsei Renașterii începe să regreseze. În domeniul istoriei artei mi se par simptomatice pentru această cotitură lucrările lui Theodor Hetzer și ale lui Mihail Alpatov, iar în cel al istoriei spiritului judecățile pe care le pronunță asupra Renașterii un N. Berdiaev sau Giovanni Papini. Această revenire poate fi însă accelerată și consolidată, dacă înțelegem care sînt impulsurile care fac posibil un punct de vedere nou asupra Renașterii și ce probleme va trebui să rezolve o nouă teorie a Renașterii. După părerea mea, cercetarea artei este în mod deosebit chemată să pregătească această re-considerare, nu numai pentru a oferi epocii noastre o imagine

Scanned with OKEN Scanner

mai valabilă a acestei epoci ca moment al „trecutului“, ci și pentru a readuce în conștiința „modernă“ ceea ce este nepieritor în Renaștere.

II

Re-considerarea Renașterii nu e cu putință decît dacă reușim să concentrăm toate cunoștințele parțiale asupra ei într-un „punct de cristalizare“ comun și să dăm conceptului de Renaștere miez și conținut. Problema nerezolvată se află acolo, la centru.

Căci fenomenul cel mai izbitor al „Renașterii“, cel care merită să poarte în sensul cel mai deplin acest nume, este renașterea imagistică a vechilor zei și semizei, a miturilor și făpturilor divine. Din 1460 pînă în 1470, alături de lumea creștină de imagini, și egală ca valoare cu ea, stă o lume a mitologemelor antice. Întrebarea atît de firească, ce semnificație are apariția acestei lumi de imagini, unde trebuie căutat „temeiul existenței“ acestor imagini, nu și-a căpătat încă — fapt surprinzător — răspunsul; în fond ea nici nu a fost pusă cum trebuie. Este surprinzător — și simptomatic pentru interpretarea formală a Renașterii în secolul al XIX-lea — că în marea operă a lui Jacob Burckhardt despre Renaștere această problemă este abordată doar în treacăt. Este adevărat că răspunsul schițat de el este corect, dacă îl înțelegem într-un sens mai profund; figurile mitologice antice sînt, după el, esențialmente alegorii; ce semnifică ele nu ni se spune însă. Sigur este în orice caz că nu sînt *numina* [3], în care să se creadă. Pe de altă parte însă ele sînt cu siguranță mai mult decît palidele alegorii figurale ale secolului al XIX-lea și mai mult și decît alegoriile evului mediu. Faptul însă că, alături de o lume de imagini reprezentînd figuri divine și sfinte în care se crede — anume cele ale creștinătății — stă pe picior de egalitate o lume de imagini antice mitice la fel de viguroasă și reprezentată cu aceleași mijloace artistice, are o enormă însemnătate și este, după cîte știu, unic în istoria universală a artei. Căci reapariția de imagini de

Scanned with OKEN Scanner

divinități aparținînd altor culturi — de exemplu, de imagini ale lui Isis la Roma — este în genere un semn sigur că în acel loc pot fi găsite ramificații ale cultului divin respectiv. Despre așa ceva nu poate fi însă vorba în Renaștere.

Întrebarea cu privire la rațiunea de a fi (în text: „*raison d'etre*") a acestei lumi de imagini este așadar primordială. Dacă reușim să-i dăm un răspuns, lămurim o serie de aspecte esențiale ale conținutului lăuntric al acestei „Renașteri a imaginilor zeilor antici".

Examinînd lucrurile din acest punct de vedere, vom constata că limitele epocii în care se petrece acest fenomen se situează între 1460—1470 și aproximativ 1760—1770. În perioada 1460—1470 începe Renașterea imaginilor divinităților antice care se încheie odată cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Epoca dintre aproximativ 1770 pînă în anul 1830 poate fi considerată — fără ca aici să putem vorbi mai mult despre aceasta — ca un fel de tranziție, ca o perioadă în care aceste imagini își pierd conținutul. Limita ultimă în timp se caracterizează prin apariția unor caricaturi și parodii ale imaginilor zeităților antice, care exprimă cu maximă evidență tendința de devalorizare a acestor figuri. Celebra serie — „Histoire ancienne" a lui Daumier, de la începutul deceniului al cincilea, îi ucide — cum fac după el Doré și Offenbach — pe zeii și eroii antici prin ridicul. De atunci ei nu și-au mai revenit. Încercarea făcută în cadrul Neo-Renașterii la mijlocul secolului al XIX-lea de a reînvia Olimpul și vechile mituri este lipsită de forță reală; văzută în întregul context al evenimentelor europene, ea este doar un ecou întîrziat, avînd în chip prea evident caracterul unei restaurații deliberate. Dar zeii — ca și dragostea ori arta — nu pot fi „voiți" în mod conștient, ci trebuie „doriți". Nu este de mirare că fapta lui Daumier li s-a părut celor rămași credincioși antichității o profanare herostratică.

Dacă înțelegem în acest sens Renașterea ca „renaștere a vechilor imagini ale zeilor și eroilor",

Scanned with OKEN Scanner

se restabilește de la sine unitatea epocii dintre 1460—1470 și 1760—1770 sau, în linii mai mari, a epocii dintre 1500—1800. Theodor Hetzer a subliniat pe bună dreptate, în repetate rînduri, unitatea internă a acestei epoci. În sprijinul ei vin și alte fapte foarte concrete. Există în domeniul artei fenomene foarte semnificative, care merg paralel, într-o ordine cronologică foarte exactă, cu „Renașterea zeilor antici".

În același context se situează și reapariția „peretelui cu coloane" antic, la început ca o reluare directă a modelelor antice romane. Este o formă a peretelui care îmbină indisolubil, în plasticitatea lor antropomorfă, ordinele de coloane antice cu elementul suprafeței (optice) a peretelui. Pînă la redescoperirea artei elene, din 1460 pînă în 1760, această formă de perete — și nu doar elementul „ordinelor" (în text: „*ordini*") — este fundamentul *însuși* al creației arhitectonice. Analiza formală a acestui fenomen ne poate spune multe despre caracterul Renașterii.

În cadrul acelorași limite temporale apare totodată și înflorește grandioasa pictură iluzionistă de plafon — de la Mantegna la Tiepolo —, o pictură de un tip pe care antichitatea nu-l cunoscuse, și ea un simptom, un „fenomen critic" de prim rang.

Acestor fenomene remarcabile li s-ar putea adăuga și altele (de exemplu, cel al statuii în ronde-bosse din nișe), printre ele și aspecte negative, ca dispariția fondului de aur și a vitraliilor, imposibile — *esențialmente* imposibile — în cadrul concepției despre artă a acestei epoci, sau dispariția din arhitectură a „formei medievale integratoare" tipice.

„Sincronismul" acestor fenomene permite din capul locului presupunerea că între ele există o relație profundă. Se pune astfel problema de a ști în ce constă această relație și în ce fel trebuie înțeleasă.

Din toate aceste motive este, din punct de vedere metodologic, indicat să pornim, dacă vrem să descoperim sursa însăși a Renașterii, de la

Scanned with OKEN Scanner

ideea că epoca dintre 1460—1770 reprezintă o unitate. Din păcate nu mai există pentru această epocă o denumire globală care să includă Renașterea culminantă, manierismul, „clasicismul" francez, barocul tîrziu și rococoul ca specii ale unității superioare. Despre „Artă și timpurile noi" (în text: „*Kunst und Neuzeit*") nimeni nu mai vorbește cu plăcere, iar denumirea „artă olimpiană" nici nu îndrăznesc să o propun.

Considerînd că epoca dintre 1500 și 1800 reprezintă o unitate istorică superioară, nu vrem cîtuși de puțin să spunem că ea trebuie ruptă cu totul de arta italiană a secolelor al XIV-lea și al XV-lea. Dar abia înțelegînd mai bine această epocă-cheie, vom putea defini mai exact pe care din liniile artei secolelor al XV-lea și al XIV-lea, ale secolului al XIII-lea chiar, se prefigurează Renașterea. Este de așteptat din capul locului ca în cadrul unei reconsiderări conceptul curent de Renaștere să sufere, în raport cu un concept mai temeinic argumentat al Renașterii, anumite mutații. Lucrul acesta nu trebuie să ne sperie. Ceea ce împiedică progresul cunoașterii este — cum a spus-o Goethe într-o frază luminoasă — tocmai rigiditatea ideilor și conceptelor.

Pentru re-considerarea științifică a Renașterii ca epocă artistică se pune deci în orice caz, chiar dacă nu ca problemă *centrală*, problema *punctului de pornire*. Epoca noastră dispune pentru aceasta de o posibilitate metodologică de reexaminare a situației, pe care epoci mai vechi nu au avut-o.

Aceasta pentru că înțelegerea specificului epocii noastre „moderne" — care a ajuns la primele rezultate argumentabile, dar este departe de a se fi încheiat — ne creează posibilitatea, nouă, ca, atunci cînd cercetăm epoci mai vechi, și în special Renașterea, să eliminăm acea sursă de erori care constă în neluarea în considerație, în cursul cercetărilor asupra trecutului, a propriului său punct de vedere. Proiectăm astfel, fără să ne dăm seama, concepții și noțiuni proprii vremii noastre în epocile mai vechi, denaturîndu-le astfel sen-

Scanned with OKEN Scanner

sul și desfigurîndu-le. Dacă reprezentările, idealurile și prejudecățile propriei epoci rămîn în inconștient, putem configura doar imaginea răsfrîntă de oglinda propriei concepții despre lume. În măsura însă în care vom ajunge să înțelegem „structura" acestei „oglinzi" a timpului nostru, vom reuși să eliminăm deformările imaginii reflectate și „coloratura ei falsificatoare". Pînă unde este cu putință acest lucru, care sînt limitele unui astfel de procedeu, iată o problemă cardinală teoretică și epistemologică a științelor obiective ale spiritului, pe care o evidențiază limpede tocmai faptele din domeniul artei. Este o problemă care mi se pare a avea pentru aceste științe o însemnătate similară celei a celebrei relații-Heisenberg pentru cunoașterea fizică. Este, în legătură cu aceasta, perfect întemeiată presupunerea anticipativă că nu poate fi adus la nivelul conștiinței decît ceea ce nu mai are deplină putere vitală și spirituală, ci este deja „reflectat", pe cale de a se stinge.

Vom folosi în cele ce urmează de mai multe ori — chiar dacă doar aluziv — această metodă a „eliminării".

Primul pas pe care trebuie să-l facem în această direcție este să renunțăm la scindarea artelor, care domină în știința despre artă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și din secolul al XX-lea, ca și în arta lor, și să pornim, în studiul „Renașterii", nu de la artele particulare, izolate muzeal, ci de la acele probleme globale concrete care determină creația artiștilor acelei vremi; pe atunci creația necondiționată, fără o comandă bine definită, era uneori posibilă, dar în ansamblu constituia încă o excepție.

III

Privind astfel lucrurile, devine de îndată evident că în Renașterea culminantă intră în scenă, alături de biserică, cu o pondere artistică și spirituală egală, o a doua operă de artă globală: palatul, și anume în mai multe variante, strîns legate între ele, urbane și rurale, „eroice" și idilice — în Italia *palazzo*, *castello* și *villa suburbana*; în Franța

Scanned with OKEN Scanner

hôtel, *château* și *maison de plaisance*; în Austria și Germania *Palast*, *Schloss* și *Lustgebäude*.

Transformarea decisivă se produce la palatul urban florentin (și imediat după aceea și la „*villa*") în jurul anului 1460. Nouă nu este atît noua monumentalitate. Palatul urban monumental apăruse încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și în secolul al XIV-lea în comunele orășenești italiene, la Florența în formele sale decisive pentru viitor. Către 1460 această formă de palat capătă o monumentalitate *sporită*, se „glorifică" cu ordinele antice, care dau acum fațadei palatului o importanță mai mare — Palazzo Ruccellai — stîrnind la început uimire și chiar indignare, fiind socotite ca prea pretențioase pentru o locuință particulară Noua formă de perete „cu ordine de coloane", de care am vorbit mai înainte se constituie tocmai în construcția unor asemenea palate; ele dobîndesc o „grandoare eroică", forma și distribuirea spațiilor lor interioare demonstrînd un nou sentiment al spațiului și volumelor, de o amploare uriașă. Palazzo Pitti, de exemplu, pare a fi fost construit pentru un neam de uriași.

Mult mai decisivă este însă noua iconologie a palatului; noi sînt nu numai temele, ci și sensul în care sînt folosite. Ar trebui studiată mult mai amănunțit iconografia palatului italian din secolul al XIV-lea și de la începutul secolului al XV-lea. Ea cuprinde — ca și cea a castelului — reprezentări referitoare la viața celor ce le locuiesc: scene de vînătoare, de dragoste cavalerească (*Minnedienst*), de petrecere, dans și joc sau chiar imagini ale unor evenimente istorice din acea vreme, ca în frescele lui Mantegna din Palazzo Ducale din Mantova, din cînd în cînd și reprezentări istorice sau romanești — cele mai multe fără program. Dacă apar vreodată scene din antichitate, aceasta se întîmplă pentru că — asemenea romanelor franceze de curte — ele înfățișează fapte care-i pot interesa direct pe cei ce trăiesc în aceste spații. Imaginile acestea slujesc în genere — dacă vedem bine lucrurile — esențialmente „de-

Scanned with OKEN Scanner

lectării"; uneori ele amintesc de vreun eveniment din istoria casei.

Începînd din 1460 apar tot mai frecvent imagini al căror sens propriu-zis este „glorificarea" stăpînului casei și a „casei" sale. El devine centrul noii iconologii în curs de constituire. Prototipul acestui nou principiu iconologic — rezervat în evul mediu exclusiv monarhului — este Palazzo Medici-Riccardi din Florența. Faptele lui Hercule înfățișate de Pollaiuolo în „sala Hercule" din acest palat nu sînt expresia vreunui interes filologic și arheologic față de mitologia antică — posibil în vremea lui Goethe —, nu-l glorifică pe Hercule nici în sine, nici ca alegorie in abstracto a „eroului virtuții" sau cumva ca model de urmat, ci ele se referă concret la Lorenzo Medici și, transpuse în cuvinte, înseamnă că Lorenzo este proclamat ca fiind „noul Hercule" și înălțat prin aceasta în rang. Faptele acestui nou Hercule, la care se face aluzie în imaginile lui Hercule prin alegorizare mitică — teoria barocă a imaginilor are pentru aceasta termenul „aluzie" — „*i fatti*" erau reprezentate fără ocol în imagini înfățișînd luptele victorioase cu pisanii; evenimentul istoric este astfel potențat mitic și alegoric. Acest principiu, care se limitează încă aici la unele camere, cuprinde în secolul al XVI-lea întregi suite de camere — ca, de exemplu, în Palazzo Vecchio în întregul etaj, unde fiecare membru al familiei Medici este glorificat printr-o figură divină antică. Curînd același principiu va putea determina iconologia unui întreg castel cu toate grădinile anexe ca, de exemplu, a castelului Diana al Dianei de Poitiers, din Anet, sau, mai tîrziu, în proporții ce nu vor mai putea fi depășite, la Versailles, unde imensa operă are în întregime la bază ideea centrală de a fi „locul de odihnă al soarelui", adică al regelui (locul unde soarele se odihnea după faptele sale îl constituiau grădinile Hesperidelor din vest). Principiul acesta dă naștere la noi specii de tablouri, ca așa-numitul „*portrait historique*", portretul alegoric, în care cel ce trebuie glorificat apare sub înfățișarea unei

Scanned with OKEN Scanner

zeități antice sau a unui erou (în text: heros) și care se menține din secolul al XVI-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ca o subspecie constantă a portretului.

Prin această relație concretă cu ansamblul arhitectonic, semnificația eroilor și a figurilor divine ale antichității nu mai poate fi pusă la îndoială. Ele sînt acolo nu ca atare, ci ca alegorii ale omului „de seamă", „semizeu", „divin". Nu trebuie să căutăm în aceste comparații și aluzii o logică rațională; ele se mișcă pe planuri foarte diferite și sînt adesea pentru sensibilitatea noastră nu mai puțin artificiale decît corelările dintre evenimentele Vechiului și Noului Testament din așa-numita „Tipologie" — față de care reprezintă o replică laică. Ar fi totuși absolut greșit să vedem în ele doar formule artistice lipsite de însemnătate. Ele țin de fapt de principiul vital al „artei palatelor" Renașterii și nu pot fi despărțite de ea. De altfel semnificația lor nici nu era atît de ezoterică, cum ni se pare astăzi. Ce era de spus în limbajul acestor imagini era pe înțelesul celor mai mulți. Lucrurile acestea erau bine cunoscute — cum au arătat cercetările lui W. Mrazek — în toate straturile poporului; de la sfîrșitul secolului al XV-lea se instaurase chiar un fel de codificare a acestui limbaj în imagini, care urma să devină în scurtă vreme o limbă europeană comună, un „*idioma universal*".

Tot ce apare în palat — arhitectura, ca și ornamentica, tablourile, statuile, reliefurile, vazele, covoarele, ustensilele, emblemele și, în mod cu totul deosebit, întreaga sferă a noii arte ce se naște acum, a artei teatrale „mitologic-alegorice", dansul și masca, procesiunile și jocurile de artificii — se întrețese în rețeaua unui *sensus allegoricus* supraordonat și complex ce nu poate fi înțeles în mod abstract, ci numai în vechiul său context și cunoscîndu-se ocazia concretă pentru care a fost creat.

Căci această lume de imagini ale figurilor, evenimentelor și faptelor divinităților antice se însuflețește și se ridică la expresivitatea cea mai înal-

Scanned with OKEN Scanner

tă doar cu prilejul marilor festivități care, puse sub semnul acestor divinități, dobîndesc un caracter cu desăvîrșire nou. Analiza istoricului de artă nu se poate de aceea mulțumi cu ceea ce este permanent în structura palatului sau castelului care menține, ca să spunem așa, doar cadrul imuabil, ci trebuie să înglobeze și acele creații efemere la care-și aduc contribuția cei mai mari artiști ai vremii. El trebuie, înainte de toate, să pună în centrul acestui întreg ansamblu pe *cel* pentru glorificarea căruia este mobilizat întregul aparat iconologic: eroul, „*il divino*“, „*la diva*“. Dacă zeitățile ce apar în imagine îl înalță și-l glorifică, ele își primesc la rîndul lor de la el viața și devin umbre și pulbere din momentul în care dispare credința în „*il divo*“, în omul de seamă.

Prin această transformare palatul a devenit o operă cu un caracter pe jumătate sacru, fapt ce-și găsește expresia și în simetrizarea lui crescîndă, totală pînă la urmă — căci simetria (care nu este obligatorie pentru o casă, în afară de cazul că este și ea concepută ca avînd un caracter sacru) este caracteristica permanentă a tuturor operelor în mod autentic sacre. Însăși amplificarea dimensiunilor, dincolo de orice necesități de ordin practic, poate fi înțeleasă mai bine în acest context.

O problemă specială o pune iconologia din vila suburbană. Dacă în una din casele de la țară ale lui Lorenzo Medici apare, de exemplu, imaginea lui Pan, este firesc să presupunem că această imagine este o alegorie a lui Lorenzo Medici ca stăpîn al terenurilor rurale. De această reprezentare centrală se poate apoi lega o tematică idilică de diverse tipuri, întregul ansamblu al vilei (în text: *villa*), al proprietății rurale, putînd fi pus sub semnul unei „noi Arcadii“. Este doar un exemplu dintre multe altele posibile.

Aceste prime constatări sumare pun cercetării noi probleme:

1. Să dea la iveală toate sursele capabile să lămurească această lume de imagini din palate, prea puțin luată în seamă pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

2. Să lămurească principial problema alegoriei. În această privință lucrările lui Wilhelm Mrazek au creat o primă bază a cercetărilor viitoare.

3. Să analizeze amănunțit principalele palate ale Renașterii, cele care au făcut epocă, sub aspectul iconologiei lor.

4. Să cerceteze care sînt precursorii „glorificării" prin imagini. Aici „*trionfi*" și „*les entrées solennelles*" [4] ale Franței și Țărilor de Jos ar putea furniza unele date. Problema aceasta ne trimite în ultimă instanță la zeificarea și glorificarea — apărute în epoca elenistică — a stăpînitorului ca „noul Apollo", „noul Hercule" etc. Se pune întrebarea pe ce căi a reapărut acest principiu în secolul al XV-lea, precum și în ce relație se află cu forma lui inițială.

5. Ar trebui cercetate premisele sociologice și real istorice ale acestui principiu al glorificării prin imagini. Pare limpede că în el își găsește expresia o revendicare a puterii. Ne-am putea totuși întreba dacă această raportare alegorică la zeități antice nu reprezintă un fel de substitut demitizat, „îmburghezit", al vechii credințe în descendența *reală* a stăpînitorului din zei sau din eroi-semizei — o credință pentru care lucrările deschizătoare de drumuri ale lui O.Höfler furnizează un material bogat. Locul unui conex genealogic admis a fi real l-ar fi luat aici relația „platonică" cu una sau mai multe „imagini arhetipale" [5].

Abia cînd acestor întrebări li se va da un răspuns concret, vom ști ceva esențial despre „Renașterea" zeităților antice.

IV

Renașterea nu poate fi totuși înțeleasă nici în absența unei interpretări mult mai profunde decît pînă acum a celei de-a doua mari probleme globale ce i-a stat în față, în absența unei înțelegeri mai profunde a noii fizionomii pe care a dobîndit-o în această epocă construcția de biserici creștine.

Scanned with OKEN Scanner

Aprecierea artei ecleziastice a Renașterii este umbrită de prejudecata potrivit căreia în cadrul ei s-a produs o păgînizare a elementului creștin și o senzualizare a sacrului, a factorului spiritual. Acest lucru este pînă la un punct adevărat. În sprijinul acestei interpretări pot fi menționate transpunerea idealului trupesc antic la figurile sfinților și chiar a nudității eroice la figura lui Hristos — care poate apărea chiar pe cruce cu trupul unui atlet —, ca și o serie de alte aspecte. Acest punct de vedere este totuși mult prea unilateral. Nu mai puțin important este celălalt aspect: Renașterea privită ca o extraordinară încercare de creștinare a artei antichității păgîne.

Și aici examinarea problemei trebuie să pornească nu de la forme și conținuturi izolate ale imaginii, ci de la ansamblul edificiului ecleziastic creștin.

În esență Renașterea a creat trei noi tipuri de biserică.

În Renașterea culminantă înflorește pentru o scurtă perioadă, transpus însă în forme parietale antichizante, un tip de biserică din Orientul bizantin: biserica de plan central cu cupolă, înconjurată în colțuri de cupole mai mici, cu brațe axiale în cruce, toate cu abside — deci acel tip cunoscut în Orient ca biserică în cruce greacă. În proiectele lui Leonardo, Bramante și Michelangelo, el suferă modificări dintre cele mai diverse. La prima vedere, motivul pentru preluarea acestei forme de biserică (ce apăruse în evul mediu doar rareori, la clădiri de importanță secundară și întotdeauna sub influență bizantină) pare a fi fost nu de ordin „religios“, ci pur estetic, formal. Ar fi cu totul greșit să credem că preluarea acestei forme de biserică ar putea fi pusă în vreun fel în legătură cu eforturile de unire a confesiunilor ce se făceau în secolul al XV-lea. Ea a fost preluată mai curînd pentru că satisface în mare măsură nevoia Renașterii de un organism arhitectonic perfect echilibrat, nuanțat și bogat articulat. Dar chiar și așa, privind lucrurile dintr-un punct de vedere pur formal, este remarcabil faptul că Renașterea și-a

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltat forma sa spațială ideală nu din premise occidentale sau antic romane, ci a putut-o lua din Orientul grec, din acea formă de biserică, *ce reprezintă, în sensul ei liturgic-simbolic universal, Cosmosul în semnificația lui spirituală*. Ideea mistic-pneumatică despre cosmos a bisericii orientale este aici secularizată, transformată într-un „cosmos" estetic și formal. Despre această structură orientală a spațiului bisericesc s-a spus că este învelișul cosmic al unei individualități invizibile de tip omenesc și totuși suprauman-divină, care se află sub cupola ei principală. Lucrul ar fi valabil și pentru aceste biserici renascentiste cu cupolă, cu rezerva că individualitatea de care am vorbit ar trebui gîndită într-un sens mai antropomorf. Bisericile au ceva din caracteristicile unui monument spațial.

Oricît ar fi însă de concludentă pentru estetica Renașterii, această formă nu este totuși cea mai importantă și mai fecundă din domeniul construcțiilor bisericești ale Renașterii. Nu trebuie uitat faptul că încă din jurul anului 1460 Renașterea a creat acel tip de biserici ce a devenit canonic pentru toată perioada următoare, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și, ca tip dominant în aproape întreaga Europă, a eliminat celelalte forme de biserică sau a făcut ca ele să treacă pe un plan secundar. Tipul acesta este cunoscut îndeobște sub numele de biserică iezuită; principalul edificiu de acest tip de la Roma i-a dat forma canonică. El nu este însă cîtuși de puțin legat de acest ordin sau generat de el, ci exista cu o sută de ani înainte și este forma specific renascentistă a bisericii creștine.

El îmbină un spațiu acoperit de cupolă cu o clădire longitudinală boltită, semibazilicală, căruia-i sînt anexate cîte trei sau patru capele laterale — adesea cu empore joase —, capelele radiind perpendicular pe direcția navei longitudinale. Înțeles *cum grano salis* [6], tipul acesta reprezintă îmbinarea unei biserici în cruce greacă „scurtate" din Orient cu o „sală cu capele" antică romană (de tipul Nîmes sau al bazilicii lui Maxen-

Scanned with OKEN Scanner

tius. Asupra acestei probleme ar fi de spus o serie de lucruri din punctul de vedere strict al istoriei artei. Prototipurile apar exact în același timp în care se configurează noua structură a palatului — în jurul anilor 1460—1470 —, la Alberti. Peruzzi și Rafael duc mai departe acest tip. Istoria bisericii Sf. Petru din Roma este o luptă între cele două tipuri de biserici descrise aici. Ea s-a încheiat cu victoria bisericii de tip bazilical cu cupolă. Asupra celeilalte creații spațiale bisericești — biserica în cruce de plan oval (prototipul realizat de Peruzzi) — nu mă opresc mai mult aici.

Privită istoric, cea de-a doua formă de biserică este o modernizare antichizantă și totodată o concentrare riguroasă a tipului străvechi de bazilică cu cupolă, care apăruse în secolul al V-lea, fusese reprezentat viguros în Occident de arta romanică și la care abia goticul a renunțat cu totul; ea constituie așadar — și această observație trebuie aprofundată — o reapariție a ideilor constructive romanice în veșmînt modern umanistic. Se trece de obicei cu vederea că în tipul de compoziție „Santa Conversazione“ [7], ca și în picturile timpurii de plafon ale lui Correggio, revin scheme compoziționale și conținuturi iconografice paleocreștine și romanice.

Noul conținut spiritual al acestui tip de biserică se exprimă de la început cu perfectă claritate în anumite motive arhitectonice: încă la construcția neterminată a lui Alberti de la Rimini (care urma să aibă o cupolă) și apoi la S. Andrea din Mantova, intrarea în biserică este un arc de triumf, motiv cu totul nou, care va reveni ulterior cu mereu cu mai mare sau mai mică claritate. În același timp apare în punctul central al bisericii, în spatele altarului, forma, de asemenea nouă, a altarului-arc de triumf, formă ce devine aproape canonică în epoca următoare. Biserica este astfel pusă sub semnul triumfului, ea este în esență „*ecclesia triumphans*“. Lucrul acesta este exprimat în unele exemple fără echivoc, în altele mai puțin limpede, dar în ansam-

Scanned with OKEN Scanner

blu el reprezintă neîndoielnic pînă la finele barocului ideea de bază: Dietmayr von Melk numește clădirea longitudinală a bisericii sale episcopale, care reeditează întru totul acest tip, o „*via triumphalis*“ [8]. Această idee a triumfului determină nu numai alte forme, ca mai tîrziile glorii în stuc și coloanele triumfale creștine, ci și întreaga iconologie a edificiului bisericesc. În mod consecvent apar deja la Correggio, în cupolele bisericii, apoteoza și înălțarea la cer. Și în această iconologie găsim o legătură cu tradiția paleocreștină și bizantină. Ea va trebui să fie mai precis studiată din aceste puncte de vedere.

Și aici trebuie avută în vedere, alături de iconologia permanentă a bisericii și de sfera sa imagistică, iconologia efemeră a marilor sărbători bisericești cu aparatul lor festiv impregnat de ideea triumfului și a apoteozei, care va culmina în *theatrum sacrum* baroc.

Triumful despre care vorbesc atît de limpede formele și imaginile acestei biserici este însă înainte de toate triumful asupra morții și omului — Dumnezeu înviat *trupește* și înălțat la cer. Din punct de vedere hristologic, reprezentarea Schimbării la Față, a Învierii și a Înălțării la cer a lui Hristos devine elementul dominant, central al fanteziei imagistice, ca și Înălțarea la cer a Mariei și apoteozele sfinților. Altarul în formă de arc de triumf înfățișează toate evenimentele istoriei mîntuirii care pot fi reprezentate în imagini sub semnul triumfului, în lumina venerației, ca „*glorificatio*“. Chiar dacă această sferă imagistică ajunge la deplina ei dezvoltare abia în baroc, ideile decisive ce-i stau la bază apar totuși încă din Renaștere. Tot ce e pămîntesc se înalță în lumina triumfului lui Hristos asupra morții.

Pe această capacitate de a face abstracție de moarte, de păcat și întuneric, se întemeiază „seninătatea“ adesea invocată a Renașterii, optimismul ei cosmic. Lumea de aici este de fapt mîntuită și se înfățișează într-o armonie, frumusețe și claritate paradiziace.

Scanned with OKEN Scanner

Privită antropologic, această formă înseamnă la rîndul ei o imensă înălțare a omului, înainte de toate a omului ajuns la sfințenie, chiar în corporalitatea lui. Învierea trupului transfigurat prin frumusețe — cum e concepută anticipativ — devine determinantă pentru caracterul artei eclezіastice.

Și aceste prime observații deschid un cîmp larg de probleme de cercetare nerezolvate încă.

Prioritate trebuie să aibă și aici înțelegerea exactă a diferitelor creații din acest domeniu de la începutul Renașterii. Reconstituirea întregului patrimoniu de biserici ale Renașterii în forma sau cu planul lor inițial se dovedește adesea extrem de dificilă, în această privință existînd doar rare studii preliminare. Separarea și examinarea izolată a imaginilor, desprinse de arhitectură, de altar, nu mai permite adesea înțelegerea clară a conținutului iconologic al bisericii.

Din punct de vedere istoric și generic problema cea mai esențială este de a se cerceta de unde a pornit tendința de înnobilare a înfățișării fizice a figurilor sfinților. Firul ne poartă aici — rezultatul poate fi anticipat — înapoi pînă la catedrala „clasică" a Franței. Putem recurge în această problemă la concluziile lui Dvořák: Acolo și atunci s-a născut *„noul concept despre frumosul și sublimul artistic, în care forma materială frumoasă apare ca expresie a unor merite de ordin spiritual... Figurile sfinte trebuie să aibă o frumusețe trupească evidentă — astfel a fost găsită, în artă ca și în teoria despre artă, în principiu și depășind evul mediu, o cale nu numai spre lumea simțurilor, ci și spre antichitate*". Aici, în Francia, în jurul anului 1200, în cerul catedralei coborît pe pămînt, în viața reînviată a „frumosului dumnezeu" (în text: *„beau dieu"*) și a frumoșilor sfinți (în text: *„beaux saints"*) se află deci rădăcinile unei „renașteri a frumuseții trupești", al cărei sens mai adînc este alegoric creștin, sensul unei „kalokagathia" [9] creștine. Tot aici găsim, după părerea mea, o altă rădăcină fundamentală a Renașterii: ideea, sau dacă vreți credința, că frumuse-

Scanned with OKEN Scanner

ţea (trupului transfigurat) şi sfinţenia sînt în esenţă identice. Nici în Renaşterea culminantă arta creştină nu caută frumuseţea trupească doar în sine, ci ca întruchipare a unor calităţi spirituale — a sfinţeniei sau a virtuţii superioare (în text: *virtù*). Nuditatea figurilor celor fericiţi (în sens religios, n. tr.) devine o expresie a vieţii privite în adevărul ei pur, nevoalat, şi a inocenţei paradiziace recîştigate. Este evident că acest principiu comportă mari primejdii. Apar repede posibilităţile devierii spre esteticul şi senzualul pur, cum o demonstrează cît se poate de limpede aşa-numitul „rococo". Dar încă la jumătatea secolului al XII-lea existau reprezentări ale divinului care ne duc cu gîndul foarte aproape de „spiritul rococoului".

Conceptul de „renaştere a frumuseţii fizice" este lămuritor pentru etapa preliminară a Renaşterii, dar pe el nu se poate întemeia un concept specific al Renaşterii în sensul ei propriu-zis. Abia ideea „triumfului" şi a „glorificării" fundamentează conţinutul spiritual specific al artei Renaşterii „propriu-zise", în ce priveşte atît biserica cît şi palatul. În această idee se întîlnesc ambele sfere, în ea sînt cuprinse premisele pentru diferitele relaţii şi întrepătrunderi ale acestor sfere, care duc în cele din urmă, în barocul tîrziu, la forme hibride ce par nu rareori necuvenite chiar oamenilor nereligioşi din vremea noastră.

Dacă însă în genere poate supăra faptul că arta religioasă a Renaşterii se adresează în mare măsură simţurilor, nu trebuie uitate două lucruri. Obiecţia aceasta nu este valabilă pentru Renaşterea culminantă, ci în egală măsură şi pentru goticul clasic: deosebirea este, ca să spunem aşa, doar graduală. Şi nu ar trebui uitat faptul că această senzualizare a spiritualului era considerată în secolul al XVI-lea — chiar de către creştinii cei mai credincioşi — perfect normală. Înseşi *Exercitia spiritualia* ale lui Ignaţiu de Loyola cer ca adevărurile mîntuitoare să fie reprezentate cu maximă concreteţe senzorială.

Noua relaţie a artei creştine cu antichitatea păgînă nu este deci o victorie a reprezentărilor

Scanned with OKEN Scanner

păgîne, ci încercarea de o mare îndrăzneală de a introduce în repertoriul creștin elemente păgîne nepreluate încă de creștinism, de a le boteza, ca să vorbim așa. Această receptare a lumii de făpturi ale antichității poate fi privită ca un fenomen paralel cu receptarea aristotelismului în filosofia creștină a secolelor al XII-lea și al XIII-lea; ea a început efectiv să se producă în aceeași vreme și a devenit la fel de problematică și primejdioasă, dar și la fel de fecundă ca preluarea aristotelismului. [10]

V

Un instrument excelent pentru definirea poziției istorice și spirituale a Renașterii, pornind de la aspectul pur formal al artei, îl oferă examinarea raportului reciproc dintre arte. Pînă acum această problemă i-a interesat mult prea puțin pe cercetători. În special relația dintre arhitectură și pictură este profund edificatoare pentru evoluția artei occidentale. Nu este nevoie aici de prea multă interpretare. Simpla descriere a modului în care se transformă această relație pune nemijlocit în lumină o serie de aspecte spirituale.

Pînă în secolul al XII-lea domnește arhitectura. Pictura și relieful (pictat) rămîn strîns legate de ea, chiar și din punct de vedere material. Dar și ideal: căci amîndouă reprezintă ceea ce nu este accesibil experienței senzoriale, ceea ce poate fi intuit doar într-o viziune spirituală: „*per visibilia ad invisibilia*“ [11]. Pictura aceasta este guvernată de legea planimetriei. Fie că este frescă, mozaic, „pictură cu acul“ textilă sau vitraliu, ea afirmă întotdeauna coeziunea internă a suprafeței arhitectonice, tectonica ei. Pot apărea și unele aluzii spațiale, dar ele nu trebuie să dezintegreze suprafața, întrucît aceasta ar însemna o șubrezire a structurii arhitectonice.

De această constrîngere a planimetriei se eliberează în primul rînd sculptura. În secolul al XII-lea apare la catedrale ca specie sculptura în ronde bosse, care rămîne însă strîns legată de datele tectonice ale arhitecturii. Epoca dintre 1200

Scanned with OKEN Scanner

—1230 este momentul principal a acestei emancipări a sculpturii.

În ultima parte a secolului al XIII-lea această cucerire din domeniul plasticii volumetrice este din nou resorbită în planul suprafețelor, creîndu-se astfel premisele pentru noua formă a „tabloului", care apare odată cu Giotto și face epocă în sensul cel mai înalt al cuvîntului.

Înțelegerea mereu mai temeinică a acestei noi forme imagistice este una din realizările esențiale ale noii istorii a artei. În această privință Hetzer a ajuns în lucrările sale la anumite concluzii.

În vremea aceea „imaginea pictată" a devenit reprezentarea unei realități accesibile experienței normale a simțurilor, fie că aceasta era imaginată (fără să se îndepărteze de gradul de realitate al percepțiilor), fie că era percepută ca atare. Reprezentînd în plan volume corporale și spațiale și rivalizînd cu relieful în reprezentarea spațiului, a reliefului (în text: „*rilievo*") lucrurilor, a luminii și umbrei, ea rupe într-un fel suprafața, dar rămîne pe de altă parte legată de ea. „Dubla structură" specifică a acestei noi forme de pictură a fost examinată sub toate raporturile de O. Pächt. A vedea în mod adecvat o asemenea imagine pictată înseamnă a o vedea pe de o parte ca suprafață plană, pe de alta ca „iluzie" tridimensională. Pictura se află acum în vecinătatea formală a reliefului, a scenei, a „stereoscopului", pe trepte mai înalte, a imaginii reflectate în oglindă sau văzute pe fereastră.

Această imagine pictată care apelează la experiența simțurilor, poate însă integra și reprezenta în mod adecvat nu numai obiecte plastice și arhitectonice, ci înglobează — cum a arătat cel mai bine Hetzer (ale cărui observații sînt încă prea puțin înțelese) — și valori tectonice, plastice și decorative. Ea devine astfel o nouă *chintesență a artelor desfășurate în plan* și, prin aceasta, succesoarea acelor opere de artă globale care au stat sub egida arhitecturii cu rost „reprezentativ" — formal vorbind, un microcosm. În mod concret, expresia cea mai înaltă a imaginii pictate „micro-

Scanned with OKEN Scanner

cosmice" o constituie „privelişteа lumii" — care apărea abia către anul 1500. În „cadrul" unei asemenea picturi în plan poate apărea acum „întreaga lume". Prin aceasta sînt depăşite cu mult posibilităţile antichităţii; doar în arta asiatică extrem-orientală întîlnim ceva similar.

Cu această formă a imaginii pictate a apărut o nouă mare putere artistică, a doua a Occidentului, alături de arhitectură şi curînd în opoziţie cu ea.

Ar fi bine dacă am avea un termen anume pentru această specie a imaginii pictate; în germană ni se oferă cuvîntul „*Gemälde*", al cărui sens l-am putea limita şi astăzi la această specie: căci nimeni nu va voi să denumească o frescă romanică sau o miniatură ottoniană sau chiar o operă de Picasso un „*Gemälde*" în sensul de care am vorbit.

Această formă de „*Gemälde*" se emancipează tot mai mult de arhitectură şi anume în mai multe privinţe. Pictura străpunge suprafaţa arhitecturii, se desprinde de perete — chiar cînd, ca frescă, rămîne legată de el materialmente — şi aspiră la autonomia spaţială, a cărei expresie devine „tabloul" pictat, de sine stătător, şi „pictura de şevalet". Ce s-a produs este un „salt" între spaţiul pe care-l *înfăţişează* pictura şi cel în care *ea* apare: imaginea pictată este „altceva".

Un pictor îşi poate acum propune, fără să ţină seama de datele arhitectonice, să creeze de sine stătător, cu mijloacele artei sale, un întreg spaţiu, aşa cum a făcut-o Giotto în capela Arena. Arhitectura este „pusă în slujba" picturii.

În secolele al XIV-lea şi al XV-lea asistăm la progresul emanicipării picturii de arhitectură. Invers însă, acum poate apărea şi un gen de arhitectură „autonomă", în care nu mai putem concepe că pictura ar avea vreo funcţionalitate — cum sînt construcţiile lui Brunelleschi.

Realizarea deosebită a Renaşterii o constituie însă faptul că a oprit din nou acest proces de separare a artelor şi a pus bazele unei noi relaţii, mai strînse, a picturii cu arhitectura. *O dată mai mult pictura se integrează arhitecturii şi i se sub-*

Scanned with OKEN Scanner

ordonează. Expresia cea mai categorică a acestei noi situații o reprezintă acea formă a imaginii pictate, al cărei spațiu aparent *prelungește* iluzionistic spațiul real al arhitecturii — fie lateral, fie în sus. Premisa pentru aceasta este perspectiva metrică (pe care am putea-o numi și perspectivă tectonică). Ca și noua iconologie a palatului și a bisericii, ea este în esență o realizare a Florentinilor. Arhitectura și imaginea pictată pot constitui acum un continuu. Lucrul acesta este însă posibil numai pentru că, într-un anumit sens, arhitectura este concepută — ceea ce nu e posibil să explicăm aici — și ea ca o imagine (vezi Hetzer).

Pornind de aici ajungem la sensul fundamental al conceptului de „*disegno*“ — desen pe o suprafață plană — în care converg toate artele și din care, într-un fel, iau naștere toate. Conceptul acesta este absolut esențial pentru înțelegerea relației dintre arte în Renaștere; numai așa înțelegem, de exemplu, de ce în Academia de arte a fraților Zuccari [12] apare în pictura de plafon a sălii principale ca personificare a ideii de „*disegno*“, Zeus, părinte al zeilor și al tuturor lucrurilor.

Prin această integrare și subordonare față de arhitectură, pictura participă însă la monumentalitatea arhitecturii, care, la rîndul ei, oglindește măreția „eroică“ a omului — prinț sau sfînt — căruia-i creează spațiul vital. „Monumentalitatea“ deosebită a picturii Renașterii culminante — monumentalitate absentă în Renașterea timpurie — nu poate fi înțeleasă decît în acest context. Arhitectura dă măsura marii picturi.

Renașterea culminantă a ridicat arhitectura la o nouă demnitate. Așa se face că operele de arhitectură pot acum constitui — cum a arătat Peter Meyer — fondul picturilor religioase, înlocuind fondul de aur de altădată. Marile coloane din tablourile unui Tițian, ca și mai tîrziu din cele ale lui Rubens și din nenumărate tablouri din vremea barocului, sînt „o formă a demnității“ (H. Evers), un semn al rangului înalt al celor reprezentate.

Scanned with OKEN Scanner

Este deci cu totul greșit să acceptăm ideea că Renașterea a inițiat „autonomizarea" artelor. Greșită este și părerea „după care această epocă poartă vina divizării artei în specii izolate și este răspunzătoare de pierderea simțului monumentalului, părere care și-a găsit expresia cea mai drastică în secolul al XIX-lea. Adepții acestei păreri se referă la faptul că în epoca Renașterii a apărut pictura de șevalet ca formă specială a gîndirii picturale și că acest lucru a contribuit la desprinderea picturii din complexul arhitecturii" (M. Alpatov). Lucrul acesta este mai curînd valabil pentru anumite orientări ale artei din secolele al XIV-lea și al XV-lea.

Dar tocmai orientările care opun *rezistență* acestor tendințe generează începînd din 1460 și apoi în 1500, la marii maeștri, trăsăturile cele mai specifice ale Renașterii — privite prin prisma nu a noilor conținuturi, ci a idealului lor formal. Și în această privință ea ne apare ca „restaurare" pe un nou plan a unei atitudini spirituale mai vechi, o restaurare care se folosește de noile mijloace ale picturii, dar care o leagă din nou de arhitectură. Este o încercare de a consolida din nou arhitectura ca „forță ordonatoare", adoptîndu-se totodată o atitudine pozitivă față de noile forme artistice ce și-au croit drumul începînd din anul 1200 și care în jurul anului 1300 au revoluționat întreaga Europă cu forma nouă a „imaginii pictate" (în text: *Gemälde*); este, în esență, încercarea grandioasă de a realiza o sinteză între lumea spirituală, reprezentată întotdeauna de arhitectură, și lumea simțurilor, reprezentată de pictură, care face apel la experiența senzorială.

Chiar numai aceste observații confirmă ideile lui Hetzer, sintetizate de Friedrich Klingner în frumosul necrolog pe care i l-a consacrat. „Arta lui Rafael, a lui Michelangelo și Tițian a redobîndit o demnitate pe care arta evului mediu o afirmase în felul ei, dar a cărei forță a scăzut în arta epocii următoare. Ea a căpătat temeiuri noi și s-a consolidat abia din momentul în care

Scanned with OKEN Scanner

artei i s-au deschis orizonturi noi prin misiunea asumată — cea mai înaltă cu putință — de a reprezenta îmbinarea divinului cu omenescul. Este o simplificare ieftină și o greșeală să crezi, triumfător sau din exces de zel, că arta Italiei din secolul al XVI-lea nu mai este în esență religioasă și că ea a fost ostilă religiei. Meritul lui Hetzer este de a fi văzut mai adînc și de a fi înțeles că această artă s-a apropiat iarăși, pe un nou plan, într-o serie de privințe, dar și ca artă religioasă, de evul mediu".

Ce înseamnă această faptă a Renașterii poate judeca abia generația noastră care a văzut cu propriii ochi ce urmări nefaste a avut proclamarea „autonomiei artei" și a „autonomiei artelor". Ea a detronat arhitectura și, negînd condiționările tectonice, a dezlănțuit elementul haotic al picturii.

VI

Am arătat înainte că în Renaștere pictura poate forma un *continuu* cu arhitectura. (Pe această posibilitate se întemeiază noua formă a teatrului, care s-a dezvoltat începînd cu Renașterea și care este atît de esențială pentru înțelegerea epocii dintre 1500—1800.) Este un cuvînt care denumește un concept-cheie al Renașterii.

Înțelegem cel mai bine acest fenomen, dacă luăm mai întîi conceptul în sens spațial și ne gîndim totodată la spațiul din imaginea unei picturi renascentiste. În timp ce în picturile din secolul al XV-lea între planul apropiat și cel îndepărtat se cască întotdeauna un gol, iar iluzia spațiului unitar este creată prin alăturarea unei imagini de prim plan de o imagine distanțată (care este considerată adesea ca substitut „modern" al fondului de aur de altădată) și prin mascarea abilă a acestui interval vid, în Renașterea culminantă pictorii reușesc să îmbine planul apropiat cu cel depărtat prin tranziții organice. Lucrul este valabil și pentru latura cromatică. Sînt create acum tranziții și între culoarea locală a lucrurilor și culoarea spațiului îndepărtat. Ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce numim „pictural" într-un sens mai restrîns — așa cum această calitate apare la Leonardo și apoi îndeosebi la Tițian — este expresia specială a acestei căutări a continuului: *modul în care apar lucrurile văzute de la distanță este transpus și la obiectele din apropiere* (ceea ce trebuie încă argumentat) — fapt care are o adîncă semnificație spirituală. Această cucerire a spațiului continuu al imaginii reprezintă o realizare *fără precedent* a Renașterii, pentru care nu există analogii nici în antichitate și nici în pictura Extremului Orient asiatic. Tocmai de aceea este de presupus că aici a fost surprinsă o trăsătură specifică a Renașterii.

Fenomenul acesta nu se limitează însă la aspectele spațiale. Hetzer a examinat într-un frumos eseu importanța lui pentru problema contopirii intime a artelor. Peste tot unde secolul al XV-lea lăsa „goluri", el intermediază și creează tranziții între suprafață și adîncime, între existență și aparență, între real și ideal, cotidian și sublim, voioșie și seriozitate. Cu acest mod de înțelegere a lucrurilor, care deschide un cîmp aproape de necuprins de noi idei, ne aflăm abia la început. Sînt încă puține și răzlețe observațiile care ar putea consolida aceste afirmații și ne-ar permite să mergem mai departe, depășind domeniul artei.

Una dintre ele este făcută de W. Andreas: „Il Corteggiano este individul absolut în sensul în care l-a elogiat și Guicciardini [13]: *omul care îmbină în persoana sa calități contradictorii pe care le împacă ajungînd la o perfecțiune armonioasă.*"

Mai departe încă pare a ne duce la o altă observație: în imaginea ideală a omului, așa cum apare ea în arta Renașterii culminante, se realizează — cel puțin în unele locuri — un echilibru perfect între principiul masculin și cel feminin în sensul unui ideal androgin. Elementul hermafrodit al manierismului este deci într-un fel caricatura acestei tendințe, pe care o întîlnim nu doar în făpturile create de Michelangelo. Elemente contrarii *se mariază* pretutindeni în artă și în natură.

Scanned with OKEN Scanner

Ne vom putea astfel îngădui să înlocuim noțiunea prea abstractă a continuumului, care ne-a deschis o primă cale spre înțelegerea fenomenului, cu o noțiune care este mai apropiată de felul de a gîndi al Renașterii: *mariajul*. *Mariajul* — înțeles atît în sensul lui primar, ca și în sens alegoric și metaforic — mi se pare a fi o idee conducătoare a Renașterii, căreia i se atribuie o înaltă valoare. În această noțiune este cuprins acel element cosmic-erotic, fără înglobarea căruia imaginea Renașterii și-ar pierde culoarea. El revine în toate domeniile existenței. Pe plan iconografic, el generează nenumăratele imagini înfățișînd cununiile dintre ființe divine și pămîntești, „nunțile" (în dublu sens). Și aici barocul continuă cele începute de Renaștere. *Cununia elementelor* în jocurile de ape și de artificii (ca și în alchimie) nu poate fi pe deplin înțeleasă decît în acest context.

Nu este deci întîmplător că cel de-al treilea mare ciclu tematic al picturii baroce de plafon include alături de Hercule și Helios, pe cel al conubiilor: conubii între artă și știință, între știință și religie etc.

Ar fi de adăugat aici semnificația pe care o are pentru Renaștere ideea *metamorfozei*: trecerea dintr-un mod de existență în altul. Iată de ce *Metamorfozele* lui Ovidiu constituie ele singure un amplu ciclu de imagini; alături de Biblie și de manualul „iconologic", ele fac parte din bagajul fiecărui pictor din secolul al XVI-lea pînă în cel de-al XVIII-lea.

În sfîrșit, ideea unei *comuniuni* intime între divin și uman determină în gradul cel mai înalt și ciclul de imagini al artei creștine a Renașterii și modifică în multe privințe conținutul spiritual al temelor imagistice tradiționale. Nu intru aici în amănunte, atîta vreme cît lipsesc cercetările mai concrete.

Întrucît, în esența ei, arta se situează la mijloc între spirit și simțuri, armonizîndu-le, întreaga lume spirituală a Renașterii îi atribuie un rol mai înalt decît poate orice altă cultură. Renașterii

Scanned with OKEN Scanner

îi aparține o concepție esențialmente nouă despre artă și despre activitatea artistică, o concepție care nu a existat înaintea ei.

Rangul social extraordinar la care este înălțat artistul, care face cu putință ca un Rafael să fie înconjurat de un fel de curte, ca un prinț, ca mărimile pămîntului să caute favoarea artiștilor nu mai puțin decît artiștii pe a lor, ca un Leonardo să moară, cum spune tradiția, în brațele unui rege — totul este doar reflexul exterior al înălțării lăuntrice în rang a artistului, care a devenit acum el însuși „*divino*“ (istoria acestui atribut ar trebui cercetată mai îndeaproape), „*virtuoso*“, în sensul profund al cuvîntului. Pentru Renaștere artistul este nu numai prototipul omului creator, ci și a ceea ce s-a numit „*uomo universale*“, în ființa căruia se dezvoltă în mod egal toate capacitățile umane. Rangul cel mai înalt îl are de aceea artistul universal, care îmbină, o dată cu arta sub diversele ei forme, știința, hărnicia (virtutea, *virtù*) și urbanitatea omului de lume. Lucrurile acestea sînt prea cunoscute pentru ca să mai stăruim asupra lor. La limitele acestei epoci este de aceea cel mai potrivit să așezăm numele a doi asemenea „*uomini universali*“ : Leonardo da Vinci și Goethe, care ilustrează în mod semnificativ modul în care, pe parcursul epocii, s-a deplasat centrul activității creatoare.

Această idee poate evident fi încă aprofundată. La aceasta poate contribui un gînd al lui Giovanni Papini, pe care acesta pune, pe bună dreptate, un accent deosebit. Pentru Renaștere *omul ca imagine aievea a lui Dumnezeu este și întruchiparea forței creatoare a lui Dumnezeu*.

În idealul omului creator, pe care-l întruchipează artistul universal, „imitarea“ (în text: „*imitatio*“) Fiului este înlocuită prin imitarea *(imitatio)* primei persoane a divinității (ridicată pentru Leonardo pînă la asemănarea cu imagini ale lui Dumnezeu Tatăl). Nu este întîmplător faptul că pentru Michelangelo și Rafael actele de creație

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Dumnezeu constituie, ca în nici o altă epocă, o temă centrală a iconografiei.

Nu există nici o îndoială că această concepție despre artist i-a dezlănțuit într-o nebănuită măsură forța creatoare.

VII

Dar și această epocă, aparent atît de armonioasă, își are antinomiile și abisurile ei.

Arhitectura, așa cum o vede Renașterea, este și domeniul unor legi cognoscibile, un imperiu al rațiunii înalte. Privirea omului modern a alunecat totuși prea repede asupra faptului că acestui imperiu al rațiunii (în text: *ratio*) i se opune, printr-un ornament tipic al Renașterii culminante, care a înflorit pînă în secolul al XVIII-lea, prin „grotesc", un imperiu al iraționalismului absolut.

„Momentul decisiv, trăsătura esențială determinantă a stilului grotesc, taina efectului său fascinant îl constituie efectiv desprinderea lui de toate condiționările vreunei relații organice posibile". „Din calicii de acant sau din vaze de flori, ornamentul acesta se înalță într-o verticală dreaptă spre cer: cînd ca arbore, arbust sau trestie, cînd ca un candelabru cu brațe de o subțirime neverosimilă" (A. von Salis). De trunchiuri și tulpine sînt agățate plăcuțe de toate formele, cu frunzele de acant alternează „măști, animale fabuloase, figuri de oameni, care cresc din același trunchi, ies din frunziș sau se contopesc cu el. Printre ele atîrnă tăbliță cu inscripții, panglici, trofee războinice, instrumente muzicale — o aglomerare dementă de obiecte incongruente, *un haos aranjat cu artă*" (Peter Meyer).

Trecerea aceasta continuă de la organic la anorganic, succesiunea aceasta fantastică de imagini sînt expresia neluării în serios a realității și a rînduielilor ei spirituale.

Acestui carnaval clasic i se îngăduie să pătrundă pînă în apropierea lucrurilor sfinte, tot așa cum droleriile [14] gotice nu erau prohibite în preajma sanctuarelor. El este admis nu numai

Scanned with OKEN Scanner

în camerele papei, în vecinătatea obiectelor celor mai elevate, ci și în biserici, ca, de pildă, în picturile de plafon ale lui Pinturicchio din corul bisericii Santa Maria del Popolo din Roma. Un plafon compartimentat, pe care tondourile alternează cu picturi de forme angulare — în mijloc Încununarea Mariei, de jur împrejur evangheliști și figuri de femei așezate, Sibilele — este înconjurat de benzi largi cu ornamente grotești de formele cele mai abstracte. „Căci, ca și cum s-ar fi deschis cutia Pandorei, infernul pare a se fi dezlănțuit cu tot ce are mai rău. Balauri se arată pufăind, cu gîturi lungi și cu aripile întinse, se ghemuiesc oribile vrăjitoare; lunecă zvîrcolindu-se cai de mare lovind sălbatic cu coada lor zimțată; între ei se înghesuie mari măști cu peruci creț și cu figuri respingătoare. Nici imaginația unui Hieronymus Bosch sau a unui Bruegel al Infernului nu și-ar putea bate joc de privitor într-un chip mai nebunesc. Și tot acest spectacol se desfășoară sub privirile sfinților, în lăcașul închinat lui Dumnezeu". „Exhibarea cea mai înfricoșătoare de anomalii la iarmaroace... este mai nimica în comparație cu acest sabat al vrăjitoarelor..., cu armata sălbatică de monștri infami și de avortoni. Natura nu are inventivitatea unui creier uman care s-a vîndut diavolului". (A. von Salis)

„Totuși, aceste ființe hibride, în fapt monștri (în text: monstra) infernali — Cellini voia să-i numească așa, și nu „*grottesche*" —, nu sînt asmuțite asupra privitorului, ci îi sînt doar arătate; ele sînt prinse în schema ornamentală" — și, spre deosebire de drolerii, într-o schemă de tip arhitectonic —; „este ceea ce deosebește acest sabat absurd al vrăjitoarelor de suprarealismul modern care-și are originea în același strat al fanteziei". (Peter Meyer)

Suprarealismul ne-a învățat însă că acest element al absurdului nu este atît de inofensiv, cum credeau părinții și bunicii noștri cînd considerau că ornamentația grotescă este doar un capriciu al unei „imaginații înfloritoare". Dacă

Scanned with OKEN Scanner

în acest tip de ornament al Renașterii haosul este stăpînit, în manierism — care-și face prin el o repetiție generală în plină Renaștere — caracterul său malign se va manifesta fără nici un ascunziș și se va înstăpîni și în arta superioară.

Ne aflăm aici în fața reversului elementului „organic" al Renașterii culminante, a unei modalități specifice de a trata elementul irațional sau, mai bine zis, absurdul, pe care fiecare epocă trebuie să-l rezolve în felul ei, care iese mereu la suprafață în epoci de criză, iar în suprarealism se dezlănțuie ca un nebun furios. În Renaștere este vorba doar de un joc intelectual cu absurdul (Peter Meyer). Privit istoric, acesta este însă punctul cel mai apropiat de lumea păgînă și anume atît de antichitatea neroniană, de care ornamentica grotescă este strîns legată, cît și de elemente ale artei nordice.

VIII

În sprijinul reconsiderării pe care o încercăm poate veni comparația cu cele mai importante curente opuse Renașterii; pe de o parte, cu arta manierismului, iar pe de alta, cu arta Reformei. Nu stă în intenția noastră să facem această comparație, ci doar să indicăm din ce punct ar trebui pornită.

Manierismul se deosebește profund de Renaștere prin sentimentul cu totul diferit pe care-l are despre lume. Increderii în lume și în Dumnezeu manifestată de Renaștere (și pe care barocul o va duce mai departe) el îi opune ca sentiment dominant al vieții teama cosmică. Pentru artă aceasta înseamnă înclinare spre ceea ce este rece, fără viață, spre deghizament și apăsare. Combinarea lucidă a fragmentelor și dezacordul lăuntric se află la polul extrem opus față de tendința Renașterii de a armoniza totul. Le pregătește însă caracterul fragmentar al grotesței. Chiar din aceste cîteva puține premise poate fi dedus un foarte mare număr de fenomene concrete caracteristice manierismului. Este preluat întregul aparat de forme al Renașterii, care

Scanned with OKEN Scanner

intră însă într-o altă zodie. Privit istoric, manierismul se manifestă ca o zguduitură ce prevestește cutremurul revoluției propriei noastre epoci, în care — și aceasta încă înaintea celor două războaie mondiale — teama, anxietatea, au devenit iarăși sentimentul dominant. Dispariția destul de bruscă a manierismului în jurul anului 1590 este încă o mare enigmă istorică.

Protestantismul însă nu poate accepta Renașterea pentru că tipul lui de credință nu poate accepta ideea omului „măreț", divin, iar concepția lui despre cult neagă în mod obligatoriu operele de artă globală. Preluarea formelor, tipurilor și motivelor renascentiste rămîne de aceea exterioară. În zona lui se continuă procesul de separare a artelor. Arhitectura își pierde poziția dominantă ca forță ordonatoare a tuturor artelor, conducerea în artă fiind preluată de „tabloul" autonomizat, cu o cu totul altă funcție și înfățișînd de cele mai multe ori cu totul alte obiecte decît în Renaștere.

La polul absolut opus concepției despre om a Renașterii se situează însă acea mișcare pentru care omul nu este „măreț", ci extrem de problematic și ambiguu, o făptură deopotrivă comică și jalnică, lipită de pămînt și înclinată spre fapte josnice. Reprezentantul genial al acestei orientări — pe care un formalism superficial a vrut în mod eronat s-o pună în legătură cu manierismul și care-și atinge punctul culminant pe la mijlocul secolului al XVI-lea — este Bruegel. Ea este continuată de pictorii din Țările de Jos, care ajung chiar să parodieze idei ale Renașterii (precum Brouwer, Rembrandt, Frans Hals), apoi de englezi (Swift, Hogarth). De la ei îndoiala profundă și pierderea speranței în măreția și demnitatea omului pătrund pînă în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Și această mișcare, ca și manierismul, a fost redescoperită în deceniul al treilea al secolului nostru. Un singur spirit a reușit să concilieze ideea măreției omului cu ideea omului sărman, de rînd: Rembrandt. Dar

Scanned with OKEN Scanner

tocmai această putere de sinteză (chiar dacă nu obiectul ei) este moștenirea esențială a Renașterii.

IX

„Explicarea" istorică a Renașterii ar trebui să fie întreprinsă abia după ce au fost stabilite fenomenele centrale, din care decurge diversitatea aspectelor ei particulare. Istoria mai veche a artei și-a îngustat mult posibilitatea de a înțelege lucrurile, pentru că a început cu explicațiile, înainte ca esența fenomenului pe care voia să-l explice din punct de vedere istoric să fi fost cunoscută.

Întrucît arta, ca producție a omului, își trage seva, ca și omul, din trei domenii ale existenței: cel biologic, cel sociologic și cel spiritual, o explicație a artei Renașterii va trebui și ea să meargă pe trei căi ale cunoașterii, despărțite, dar aflîndu-se totuși într-o strînsă relație între ele.

Pentru deducerea Renașterii dintr-o structură psihofizică a unui anumit tip de oameni va fi importantă încercarea făcută de Guido von Kaschnitz-Weinberg, care crede a putea identifica în Renaștere (sub acest raport), în esență, activizarea a două constante „italice".

Explicația sociologică poate fi fără îndoială practicată cu mai multă vigoare și profunzime decît pînă acum. Lucrările lui Otto Brunner arată cum ar trebui să fie văzută această problemă în principiu.

Explicația ce ține de domeniul istoriei spiritului va trebui însă să se preocupe mult mai intens decît pînă acum de mutația produsă în conceptul despre biserică, în liturghie și în formele de cult, care trebuie corelate istoric cu fenomenele Renașterii.

Pentru începutul de reconsiderare pe care-l încercăm aici aceste probleme sînt din capul locului importante, dar în acest stadiu de „tatonare" ele reprezintă încă o *cura posterior*.[15]

Scanned with OKEN Scanner

X

Această încercare de a iniția o reconsiderare a Renașterii pornind de la un mic număr de fenomene centrale, s-a transformat în unele puncte într-un fel de apologie a Renașterii. Nu trebuie însă în nici un caz să se ajungă pe această cale la o înfrumusețare a lucrurilor. Cu cît reușim să vedem și să înțelegem mai bine Renașterea, cu atît ies mai în evidență anumite lipsuri ce-i sînt proprii ei și numai ei; unele excrescențe ale manierismului și barocul le subliniază și mai mult.

Nu trebuie ascunsă critica nimicitoare făcută Renașterii de un Léon Bloy.[16]

„Știu, spuse celălalt (un pictor). Dar eu nu sînt cîtuși de puțin un adept fanatic al lui Rafael. Admir o mulțime de lucruri la el, dar nu-l admir ca pictor religios. Singura lui madonă suportabilă este cea de la Dresda și ea nu este decît o fată avînd roșeața virtuții (a inocenței). Cît despre «transfigurarea» ei, iată părerea mea: De trei sute cincizeci de ani, de cînd există, s-a putut vreun om ruga în fața acestui tablou? Privindu-i pe acești trei gimnaști care par a fi sărit simetric de pe trambulina norilor, îmi este imposibil măcar să îngîn vreo rugăciune".

Aici este desigur vorba de o neînțelegere — căci tabloul nu este în Renaștere o *imagine pioasă* —, dar ce se spune mai departe are un temei mai adînc:

„Și știți de ce? continuă Marchenoir. Pentru că Rafael, neluînd în seamă Evanghelia, în care nu se spune nimic de acest fel, a considerat important ca cele trei personaje luminoase «să plutească»; el respecta prin aceasta o veche tradiție picturală a extazului, cu totul nepotrivită în acest caz. Celebrul înaintaș al picturii noastre academice pe teme religioase... nu a înțeles că picioarele lui Hristos trebuiau să atingă neapărat pămîntul pentru ca transfigurarea lui să fie pămîntească și pentru ca vorbele lui Simion Petru, care-i oferă cele trei colibe,[17] să nu devină lipsite de orice sens. Vorbiți de rugăciune. Da,

Scanned with OKEN Scanner

lucrul acesta este esențial. O pretinsă operă de artă religioasă".

S-ar putea adăuga aici aprecierea lui N. Berdiaev, care pune Renașterea timpurie mai presus de Renașterea culminantă. Aceste probleme de valorizare trebuie elaborate tot atît de bine ca și problemele stilistice, ceea ce nu este însă posibil decît dacă sînt înțelese lipsurile și pericolele specifice epocii.

Un lucru este însă sigur: aceste lipsuri și pericole nu sînt cele ale vremii noastre. Dacă din natura dublă a omului, din „măreția și mizeria" lui, Renașterea a evidențiat în mod unilateral măreția lui, epoca noastră se complace în a-l discredita și înjosi. Dacă Renașterea face în mod primejdios abstracție de moarte și de păcat — pînă într-atît încît biruința asupra morții, premisa cea mai caracteristică a credinței acestei epoci, duce la pierderea credinței în ceea ce e demn de crezut — epoca noastră privește vrăjită în întunericul morții, al forțelor demonice, al haosului și al neantului. Dacă Renașterea vedea idealul în conjuncția tuturor artelor, epoca noastră izolează arta pînă la anihilare și manifestă un fel de alergie față de orice „sinteză", care i se pare a fi doar o „obturare a contradicțiilor". În alegorie — care era pentru Renaștere marele mijloc de a corela prin „parabolă", în virtutea „calității" lor, diferitele planuri ale existenței — ea nu vede decît un amestec de „infantilism și raționalism". Nu: oricare ar putea fi erorile Renașterii, ele nu sînt erorile vremii noastre. Crezînd în asemănarea omului cu divinitatea, ea și-a dezvoltat forța creatoare într-o mai mare măsură decît în cele mai multe epoci ale istoriei universale. Îndrăzneala ei entuziastă este oricum mai valoroasă decît orgoliul nostru rece, al cărui revers sînt neîncrederea și disperarea.

Încercarea ei de a face ca ideea omului de esență divină să devină fecundă pentru întregul domeniu al culturii și al artei — chiar dacă a eșuat și era condamnată din capul locului să eșueze — este, ca și cea greacă, o moștenire de

Scanned with OKEN Scanner

mare valoare. Încercarea ratată a Neo-Renașterii a arătat că ea nu putea fi revitalizată de nici un clasicism al Renașterii. O va putea revitaliza doar o credință reînnoită, puternică și totodată smerită, în ceea ce este mare și divin în om, o credință care se dobîndește cu mai mare greutate decît însăși credința Renașterii. Abia printr-o asemenea credință Renașterea și-ar putea pierde caracterul ei temporal, legat de anumite forme sociale ale trecutului, ar corespunde pretenției pe care o implică denumirea ei de „Renaștere" și și-ar cîștiga dreptul la nemurire.

NOTE

* Contribuție la volumul alcătuit — dar nepublicat — ca omagiu pentru Heinrich von Srbik la cea de-a 70-a aniversare a sa, la 10 noiembrie 1948. Un capitol al acestei contribuții, „Renașterea zeilor antici în imagine" a fost tipărit în almanahul *Nach fünfzig Jahren (După cincizeci de ani)*, editat de Piper-Verlag, München 1954, p. 57—65. Studiul, în întregime, este inclus în *Epochen und Werke* I, Mäander Verlag, 1985, p. 202—235.

1 (1801—1890), unul dintre fondatorii Mișcării de la Oxford, care urmărea să revigoreze biserica anglicană (n.tr.).

2 Luciano Laurana (mai corect Lovrana sau di Vrana), născut la Zara, mort în 1479 la Pesaro. Prin limbajul său formal antic de mare puritate este considerat a fi un precursor și întemeietor al Renașterii. Opera sa principală este palatul ducal din Urbino. Îi este atribuit și palatul ducal din Gubbio (1474—1480). (n.tr.)

3 Aici, sigur, în sensul de „divinități, zeități".

4 „Triumfuri"; „intrări solemne".

5 Este sigur că glorificarea „divinului" *(„il Divino")* nu este singura rațiune de a fi a apariției imaginilor de zeități antice. La Michelangelo, de pildă, făpturi mitice ale antichității apar ca imagini primordiale ale omului și ale destinului său. La Poussin — care a lucrat în esență pentru cercurile marii burghezii, înclinată spiritual spre un neostoicism — sensul miturilor antice este cu totul altul decît în cercul de la „Versailles". Totuși, luînd în considerație toate posibilitățile, rădăcina esențială a existenței imaginilor mitologice antice în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea rămîne glorificarea prințului.

6 „Cu un grăunte de sare", în sensul că lucrurile nu trebuie luate exact așa cum sînt spuse.

Scanned with OKEN Scanner

7 Compoziţie cu Madona pe tron, înconjurată de sfinţi. (n.tr.)

8 „cale triumfală".

9 „frumuseţea şi bunătatea laolaltă".

10 Relaţia Renaşterii cu idealul aristotelic al oratorului şi cu idealul platonic al poetului ar merita un studiu special.

11 „prin cele vizibile spre cele invizibile".

12 Taddeo Zuccari (1529—1566) şi Federigo Zuccari (m. 1609), pictori din Umbria, reprezentanţi ai manierismului, influenţaţi deopotrivă de Rafael şi de Michelangelo. (n.tr.)

13 Francesco Guicciardini (1483—1540), istoric italian; opere: *Istoria Italiei din 1494 pînă în 1534*, *Maxime*, *Sfaturi şi reflecţii*. (n.tr.)

14 Reprezentări grotesc-fantastice, sau satirice, în contexte decorative. Apar în ele figuri de scamatori, nebuni, muzicanţi, fiinţe fabuloase, hibride, de tot felul, care-şi au originea în arta orientală şi antică. (n.tr.)

15 „grijă sau, mai curînd, problemă ulterioară".

16 Léon Bloy (1846—1917), scriitor francez *(Deznădăjduita*, *Cerşetorul nerecunoscător*, *Sărmana* etc.), catolic fervent, critic înverşunat al vremii sale. (n.tr.)

17 Evanghelia după Matei, XVII, 4; după Marcu, IX, 5.

Bibliografie suplimentară: Recent, M. Rassem mi-a atras atenţia asupa faptului că disertaţia lui Oscar Schütz, „Der grosse Mensch der Renaissance" („Omul măreţ al Renaşterii"), întrebuinţa încă din 1906 termenul la care am recurs şi eu fără a cunoaşte această lucrare. În legătură cu această temă vezi şi: A. Nyberg, *Eros und Agape*, partea a II-a, 1937, în special capitolul V, şi Otto Brunner, „Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip" („De la graţia divină la principiul monarhic"), în: *Vorträge und Forschungen*, ed. de Theodor Mayer, vol. 3.

Printre „formele critice" ale Renaşterii culminante trebuie socotită şi „*scena picturata*". Despre aceasta vezi R. Krautheimer, „The Tragic and the Comic Scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino Panel." *Gazette des Beaux-Arts* XXXIII (1948), 387 şi urm. Personal nu pot, firește, să cred că panourile din Baltimore şi Urbino reprezintă nemijlocit astfel de scene.

Menţionez în continuare şi alte lucrări noi: M.B. Alpatov, *Problema sintezei în arta Renaşterii* (în ruseşte). Th. Hetzer, *Über das Verhältuis der Malerei zur Architektur* („Despre relaţia dintre pictură şi arhitectură"), în: „Aufsätze und Vorträge" II (f.a.), p. 171—192. G. Papin *Das Wesen der Renaissance (Esenţa Renaşterii)*, în seria, de scrieri „Symposion", publicată de Amandus-Verlag, vol. 6 (1947). Arnold von Salis, *Antike und Renaissance*, 1947. James Ackermann, *Cortile del Belvedere*, Roma 1954. Friedrich Piehl, *Die Renaissance-Groteske*, disertaţie ţinută la München, nepublicată.

Scanned with OKEN Scanner

CUM TREBUIE PRIVITE OPERELE DE ARHITECTURĂ BAROCĂ*

I

Dacă te lași, spontan și fără preocuparea de a-ți demonstra simțul artistic și „cultura", în voia impresiilor pe care ți le fac un edificiu și părțile sale componente, dacă lași să acționeze asupră-ți, fără a interveni activ în acest proces, forțele pe care le emană aceste construcții, ți se trezesc de la sine în suflet reacții, care-ți dau cheia înțelegerii lor, chiar dacă, firește, nu este încă vorba de înțelegerea lor deplină. Un spațiu pare a fi prea lat în raport cu înălțimea și cu lungimea lui, un corp arhitectonic prea greu, o suprafață prea încărcată cu ornamente, un detaliu prea filigranat (sau invers). Partea din spate a unei clădiri este surprinzătoare în raport cu fațada ei — ne așteptam să fie altfel; tot așa, un interior față de exterior sau o parte față de ansamblul edificiului. „Surprinzător": aceasta înseamnă că într-o parte a clădirii se manifestă o presiune într-o anumită direcție, care nu se menține însă în continuare; că, privită din această parte, clădirea ar fi trebuit să arate altfel. „Prea", „prea mult" aceasta înseamnă că avem sentimentul că la opera de artă respectivă ceva *trebuia* să fie altfel, pentru ca ea să ne satisfacă pe deplin, că ne-ar fi plăcut poate „mai mult" dacă un element sau altul ar fi fost altfel; înseamnă că am vrea să modificăm ceva.

Fără să mergem mai departe, rezultă că pentru noi anumite construcții sînt mai mult sau mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin „bune“, iar altele sînt mai mult sau mai puțin „proaste“ sau că la aceste construcții anumite părți privite în sine ne satisfac, altele nu. Trebuie precizat că aceste însușiri nu sînt receptate identic de toți oamenii, ba nici chiar de două persoane în același timp. Construcții care pentru un privitor sînt „bune“, care nu au adică nevoie de vreo modificare, sînt pentru un altul „proaste“; după dorința lui ele ar fi trebuit să fie altfel. Toate acestea se pun în seama „subiectivismului“, ceea ce nu rezolvă însă problema. Situația aceasta are ceva extrem de nesatisfăcător; capacitatea de înțelegere, la care putem accede în alte domenii ale vieții, ne-ar fi aici refuzată. Cu normări obligatorii, care impun unei minorități părerea majorității, sau invers — „ce ni se pare nouă bun, trebuie să vi se pară bun și vouă, dacă vreți să fiți considerați ca avînd simț artistic“ — nu se ajunge în acest domeniu decît la ipocrizie; impresiile inițiale nu sînt modificate pe această cale.

Este firesc ca în această situație să încercăm, punînd invers problema, a vedea dacă între noi și operă nu poate fi stabilită o relație satisfăcătoare în cazul în care renunțăm la dorința de a se aduce schimbări operei de artă, în loc de aceasta schimbîndu-ne întrucîtva noi înșine. Nu este nevoie să ne schimbăm *cu totul* — ar însemna să cerem prea mult —; este de ajuns să ne schimbăm într-o anumită privință „poziția“, să adoptăm un alt „punct de vedere“. Poate că, dacă ne schimbăm punctul de vedere, ceea ce ni se părea înainte „prost“ ar putea să ni se pară „bun“; ceea ce înainte ni se părea a fi „prea mult“, n-ar mai fi „prea mult“. Sau s-ar putea să rămînă mai departe „prea mult“, dar să simțim că tocmai acest „prea mult“ este, din noul punct de vedere, satisfăcător, pentru că ne satisface ansamblul și înțelegem că acest „prea mult“ este o parte *integrantă* a lui. Poate că și în relațiile cu operele de artă situația este asemănătoare celei din relațiile cu oamenii; ele ar fi altfel, dacă noi ne-am comporta altfel față de ei.

Scanned with OKEN Scanner

Fapt este — și lucrul acesta l-am experimentat cu toții — că este posibil ca defectele unei construcții, care ne apar dacă o privim dintr-un anumit „punct de vedere", într-o anumită „stare de spirit", să dispară dacă renunțăm la acest punct de vedere sau dacă adoptăm o altă atitudine. S-ar putea atunci ca defectele sau să nu mai existe pentru noi, sau să dobîndească, în ansamblul superior în cadrul căruia apar, un sens și o valoare „pozitive". Există însă desigur și defecte care nu pot fi eliminate în acest mod, ci persistă oricare ar fi punctul de vedere adoptat. Acestea sînt defecte iremediabile, iar construcțiile în care ele domină sînt și rămîn definitiv opere de artă „de proastă calitate".

Trebuie încă adăugat că, dacă ne comportăm așa cum am propus, adică dacă „ne supunem" operelor de artă, sîntem totuși liberi să apreciem în mod diferit pozițiile (punctele de vedere) ce ar putea fi adoptate, s-o preferăm pe una alteia și să le respingem radical pe unele dintre ele, deși ne vor dezvălui și ele noi valori ale structurii respective. Aceasta se poate întîmpla într-un caz sau altul fie pentru că o anumită atitudine față de operele de artă nu ne este simpatică, fie pentru că această atitudine se leagă organic de alte modalități de comportare filosofice, etice sau sociale, pe care le respingem sentimental sau din motive de ordin rațional. A înțelege totul nu înseamnă a pune totul pe același plan valoric. Dar pentru a decide ce punct de vedere să adoptăm dintre diferitele posibile, trebuie mai întîi să le fi cunoscut pe toate, ceea ce nu putem îndeobște realiza decît dacă renunțăm la punctul de vedere îngust, limitat, care face ca anumite lucruri să ni se pară bune sau rele, și dacă, aprofundînd specificitatea operei de artă însăși, reușim să ne situăm față de ea pe o poziție nouă, care să o pună în valoare.

Nu este întotdeauna ușor să găsești față de o anumită operă de artă o poziție de pe care să devină „bun" ceea ce mai înainte ți se părea a fi „prost" și lucrul acesta nu este la fel de ușor cu toate operele de artă. (Să ne gîndim încă o

Scanned with OKEN Scanner

dată pentru un moment la relațiile cu oamenii.) Viața individului și îndeosebi cea a colectivității provoacă însă continuu în noi înșine, dar în afara voinței noastre, asemenea modificări, transformă treptat, prin tranziții aproape imperceptibile sau dintr-odată, prin conversiuni epocale, atitudinea noastră față de anumite opere de artă și prin aceasta față de înseși calitățile operelor respective — firește în cadrul anumitor limite obiective. Odată cu calitățile, se schimbă și valoarea (actuală). Fiecare vîrstă, fiecare epocă istorică vede operele de artă — cum se obișnuiește a se spune cu oarecare exagerare — „cu ochi noi". Fiecare preferă alte opere de artă.

O parte a misiunii „practice" a științei artei o constituie cunoașterea acestor atitudini diferite față de operele de artă. Una din sarcinile ei este de a face posibilă cunoașterea tocmai a acelor puncte de vedere care se află dincolo de atitudinea „firească", de la sine înțeleasă, a epocii noastre. Ea dărîmă astfel zidurile între care ne închid „punctele de vedere ale timpului" nostru. Una dintre funcțiunile ei cele mai importante este, în sfîrșit, aceea de a găsi, printre multele poziții posibile față de o operă de artă, pe cea *justă* — sau, cum se spune în limbajul ei, pe cea adecvată —, adică atitudinea care corespunde cel mai bine sensului operei respective. Cine nu se mulțumește deci să desprindă *detalii* care-i „plac" și să le guste în sine, cine nu se mulțumește cu *indiferent* ce atitudine față de o operă de artă, ci o caută pe cea adecvată operei respective fără însă a o putea găsi de unul singur — sau cine vrea să știe dacă punctul de vedere găsit de el este cel adecvat —, acela se adresează cu această întrebare științei artei. Ei trebuie să i se adreseze în cele mai multe cazuri și pentru că ea singură îi poate arăta care a fost starea inițială — „textul" original — al construcțiilor arhitectonice, modificate în majoritatea cazurilor, ea singură îi poate spune cum au arătat inițial acele construcții.

Am ajuns cu aceasta la tema propriu-zisă a acestor considerații sumare. Ne străduim să des-

Scanned with OKEN Scanner

chidem calea spre înțelegerea anumitor opere de artă. De fapt efortul acesta trebuie refăcut pentru fiecare operă de artă individuală și tocmai aici stă farmecul acestei probleme. Există totuși și anumite trăsături ce sînt comune unor construcții diferite între ele, trăsături ce sînt adesea (nu însă întotdeauna) vizibile chiar la exterior. Dacă ai înțeles just *o* construcție dintr-o asemenea categorie sau familie, le înțelegi și pe celelalte, în orice caz mult mai ușor. O astfel de categorie relativ stabilă, naturală, o constituie operele de arhitectură barocă, iar operele de arhitectură ale „barocului austriac", de care ne vom ocupa aici, reprezintă o familie și mai precis închegată.

II

A se entuziasma pentru „baroc", îndeosebi pentru marea lui arhitectură, era pînă nu de mult o modă în rîndurile publicului amator de artă. Aceasta ne-a apropiat de unele laturi ale arhitecturii baroce și însăși „tonalitatea ei generală", pe care o simțeam cîndva străină, care ne repugna, ne-a devenit mai accesibilă și mai simpatică, ceea ce nu înseamnă totuși că am fi ajuns la o înțelegere mai bună a arhitecturii baroce. Ce s-a realizat prin entuziasmul de care am vorbit, care ne-ar fi putut ajuta în efortul de a aprofunda sensul acelor opere, am putea aprecia perfect dacă am putea arăta concret cît din ele au înțeles sau măcar au observat, privindu-le, entuziaștii, sinceri sau prefăcuți. Mult prea puțin. Dificultatea de a vedea just (adică de a înțelege) arhitectura barocă — adică un mod anumit de a aborda toate problemele ce i se pun arhitecturii — și operele de arhitectură barocă rezidă în primul rînd în deosebirea foarte mare dintre concepția barocă despre arhitectură și orice altă concepție *elementară* despre creația arhitectonică (înțelegînd cuvîntul „elementar" în sensul în care vorbim, de exemplu, despre geometrie elementară), rezidă mai ales în deosebirea față de exemplul cel mai curent al unei astfel de arhitecturi elementare, față de arhitectura Renașterii. O astfel

Scanned with OKEN Scanner

de concepție, elementară sau „euclidiană“, cum îi vom spune mai departe, este față de cea barocă, de care ne ocupăm aici, în același raport în care, în filosofie, se află realismul naiv față de celelalte concepții despre lume. Ea este singura concepție care poate deveni cu adevărat populară și care, tocmai de aceea, profanului i se pare a fi ideea însăși despre arhitectură. Poziția de excepție a acestei arhitecturi i-o creează tocmai eminenta ei simplitate: toate clădirile sînt construite din corpuri elementare, simple, delimitate de suprafețe nete — cub, prismă, piramidă, con, cilindru, sferă. Suprafețele lor plane sau simetric curbate se conturează clar în spațiul înconjurător. Suprafața globală se constituie din suprafețe parțiale și elemente plane perfect coerente. În Renaștere (și în variantele analoge ale arhitecturii antice și mai noi) se adaugă la aceasta elemente ce articulează suprafața — „ordinele de coloane“ — și care, rînduite ele însele, ca și intervalele dintre ele, conform unor norme bine stabilite, exprimă direct anumite relații dintre suprafețe și volume. În concepția Renașterii frumusețea clădirii este căutată în relațiile armonioase dintre părțile ei stabile și se manifestă în distribuirea armonioasă a planurilor perfect delimitate și comprehensibile ale volumelor și spațiilor. Armonia spațiilor și a volumelor arhitectonice se oglindește întreagă în suprafețe, se menține intactă în fiecare parte componentă și nu se pierde nici în planul general al unor astfel de clădiri. Claritatea și transparența structurii ei sînt greu de depășit, ele sînt în gradul cel mai înalt „ușor de înțeles“.

Operele baroce de arhitectură se deosebesc în modul cel mai categoric de clădirile la baza cărora stă o astfel de concepție despre arhitectură, și aceasta chiar în forma lor exterioară, cu toate că și la ele ordinele de coloane sînt o parte constitutivă. Derivate cum sînt din arhitectura „euclidiană“, la prima vedere nu înțelegi cum se justifică devierea care a făcut indubitabil să se piardă calități valoroase, printre care claritatea cristalină și admirabilul echilibru al construcții-

Scanned with OKEN Scanner

lor Renașterii. Privitorului obișnuit cu acestea, clădirile baroce i se par a constitui o „proliferare“ morbidă, „alterată“, în orice caz o degradare a Renașterii. Cine privește astfel aceste clădiri va atribui metamorfoza lor unor forțe extraestetice și va admite în cel mai bun caz că ele au fost transformate în acest fel de voința de emoționalitate, de cufundare într-un fel de beție, de anulare a oricăror constrîngeri, în spatele căreia fiecare poate vedea, după preferință, o tendință spre fastul profan sau o forță extatică religioasă. O asemenea explicație este profund nesatisfăcătoare, pentru că ea nu justifică, ci doar scuză, spunînd cam așa: „Da, firește, clădirile acestea nu sînt frumoase, în sensul cel puțin al frumuseții pure, autonome, dar ele sînt mai mult decît frumoase, sînt anume expresia unei pasiuni puternice (sau cam așa ceva), pe care noi o situăm mai presus de frumusețea aceea rece... etc.“

Aceste fraze, care aruncă pe neașteptate în joc împotriva frumosului din domeniul artei alte calități, creează o imensă confuzie. Cît sînt ele de neconcludente se vede foarte limpede din momentul în care reușim să găsim un punct de vedere din care privite, clădirile baroce apar ca pozitiv „bune“ și „frumoase“ și revelează o frumusețe ce nu mai fusese văzută înainte.

Prima încercare de situare pe o asemenea poziție a fost următoarea: Se făcuse observația că în baroc este adesea urmărită obținerea unor efecte aparente, ca, de exemplu, lărgirea unei nișe prin curbarea perspectivală a unei grinzi, — că în baroc arhitectura se îmbină strîns cu pictura, elemente de arhitectură reală legîndu-se strîns de elemente arhitectonice pictate —, că laturile din spate ale unor opere de arhitectură rămîn amorfe, neterminate —, în sfîrșit (dar numai în cazuri de excepție) că, văzute din apropiere, par „nefinisate“ detalii care, văzute de la distanță, au un sens foarte precis. Pe baza acestor observații s-a tras concluzia radicală, îndrăzneață, că operele de arhitectură autentic baroce au fost calculate să fie privite dintr-un anumit unghi sau

Scanned with OKEN Scanner

dintr-un număr limitat de puncte, cam în felul în care decorurile de teatru sînt gîndite pentru a fi privite din anumite puncte în care se află spectatorii și sînt satisfăcătoare și „frumoase“ numai văzute din aceste puncte. Dacă la aceasta adăugăm faptul că în epoca barocului s-a dezvoltat, ajungînd la o adevărată strălucire, tipul de teatru, pentru care pictura scenografică este un element esențial, demonstrația pare a fi perfectă.

Aceasta este teza barocului iluzionist, exprimată în formula ei cea mai simplistă. Întrucît această concepție despre operele de arhitectură este aplicabilă numai dacă obiectul este privit dintr-un punct destul de îndepărtat de el, se impune de la sine ideea că arhitectura barocă este proiectată pentru a fi văzută de la distanță. Și pentru că, astfel văzute, grinzile care ies în afară — ca să dăm un exemplu — nu mai apar decît ca pete colorate într-o construcție esențialmente plană — ca valori „picturale“ — se și vorbește despre barocul „pictural“.

Comparația, care aruncă, într-adevăr, o lumină vie asupra unor însușiri ale operelor de arhitectură baroce, își pierde prea repede valabilitatea. Construcțiile scenice se destramă în forme lipsite de orice sens, dacă sînt privite de aproape. De așa ceva nici vorbă nu poate fi în cazul operelor de arhitectură baroce. Încercarea aceasta conține totuși o parte importantă de adevăr, valabilă numai pentru un anumit grup de opere arhitectonice, nu pentru toate. O păstrăm totuși pentru toate explicațiile ce urmează privitoare la arhitectura barocă.

Iată un exemplu: o astfel de arhitectură iluzionistă este altarul înalt al bisericii franciscanilor din Salzburg (construită de Fischer von Erlach)[1]. Văzut de la intrarea în biserică, arcul ca o diademă, care încununează altarul, pare a se lega de grinda curbată a nișei din fund, formînd împreună o structură unitară: un fel de inel oval pare a pluti orizontal în aer, printre coloane, în jurul pilastrului gotic rotund. Efectul acesta este

Scanned with OKEN Scanner

fără îndoială intenționat, căci el devine posibil prin faptul că grinda și arcul în formă de diademă sînt profilate în același fel. Dar chiar din acest prim unghi, interpretarea dată mai sus structurii de care ne ocupăm este nu singura posibilă. Pe măsură ce ne apropiem de altar — atrași de neclaritatea ce stăruie în ce privește forma reală —, interpretarea inițială este înlocuită cu alta: ceea ce era partea anterioară a inelului se înalță boltindu-se, iar ceea ce părea a fi jumătatea lui din spate devine grinda, îndoită într-o curbă descendentă, a nișei din fund. Prin aceasta se schimbă și sensul și funcția tuturor celorlalte părți, nemodificate fiecare în parte, dar aflîndu-se acum într-un cu totul alt context. A apărut în fața ochilor noștri o nouă structură cu noi însușiri. Dar această nouă structură nu este deloc „mai rea" decît cea văzută mai întîi. Frumusețea ei este rezultanta unor noi relații, a unui nou context, ea este pentru cel care știe să o vadă de același rang ca aceea a primei structuri. Că această a doua structură are și pentru autorul ei o valoare proprie și nu este doar un mijloc pentru obținerea acelei prime iluzii, o arată în mod elocvent faptul că Fischer von Erlach o folosește ca formă autonomă în portalul palatului Lobkowitz.

Bineînțeles, chiar acest unic exemplu pune totodată în lumină un principiu fundamental al arhitecturii baroce austriace. Structura creată este menită a fi văzută din mai multe puncte, este concepută pentru contemplarea și din apropiere și de la distanță, e compusă și armonizată pentru a fi privită de la distanțe variate și din poziții diferite. În fiecare punct impresia este centrată pe alte valori — o dată, mai mult pe cele „optice", apoi mai mult pe valorile plastice volumetrice, fără ca, într-un caz sau altul, să dispară înaltele ei calități estetice. O consecință a acestui fapt: fiecare parte a întregului are o *funcție multiplă*. Punctele „obligatorii" se află pe axa principală a structurii respective. Nu fiecare punct de pe linia dreaptă, pe care mergînd ne apropeiem de ea, are aceeași valoare; din

Scanned with OKEN Scanner

unele puncte ce vedem este doar o tranziție spre unul din cele două aspecte principale. În cursul trecerii de la un punct la altul, structura se modifică, dar ceea ce trebuie trăit și gustat este, în această tranziție, elementul care-și păstrează neschimbată identitatea de-a lungul metamorfozei și nu doar pura succesiune a două structuri fundamental diferite. Nu se poate de aceea vorbi de fapt, cum am făcut-o la început, de puncte de vedere diferite; ce am numit așa reprezintă doar zone ale unei staționări mai lungi sau mai scurte pe un drum în spațiu care conduce spre structura respectivă. Prin aceasta spațiul care o înconjoară dobîndește și el un cu totul alt sens: el nu este numai un mediu ambiant inert al structurii, ci e indisolubil legat de modificările pe care ea le suferă. Schimbarea locului privitorului în spațiu face ca structura însăși să se transforme.

Fenomenul acesta este cu totul altul decît în cazul structurilor arhitectonice „euclidiene". Acolo o schimbare a locului privitorului în spațiu nu creează o structură nouă cu însușiri noi; anumite însușiri apar firește cu mai mare claritate și precizie, fără însă ca structura întregului să se schimbe în esență. Lucrurile stau cu totul altfel și decît în cazul celor mai multe structuri ale barocului italian, dar asupra acestor probleme nu mă pot opri aici.

Cum se explică faptul că latura din spate a acestei structuri este din lemn brut sau nelucrat? Nu este aceasta în contradicție cu interpretarea noastră, nu-i limitează totuși valabilitatea? Faptul nu are totuși nevoie de nici o justificare, tot așa cum un relief nu trebuie justificat în raport cu o sculptură în *ronde bosse*. Așa cum relieful reprezintă în cadrul „sculpturii" o formă autonomă de creație, există — în toate epocile — arhitecturi în relief ca modalități specifice de creație arhitectonică. Exemplul nostru este o astfel de arhitectură în relief.

Principiul descoperit pe baza lui este însă valabil nu doar pentru acest tip de opere arhitectonice, ci și pentru structuri arhitectonice de o amplă

Scanned with OKEN Scanner

desfășurare volumetrică. Dăm și pentru aceasta un exemplu: Dacă pătrunzi printr-o poartă accentuat planimetrică în parcul palatului Belvedere din Viena, clădirea palatului îți apare ca o suprafață unitară. Pentru ca acest efect să se realizeze pe deplin și pentru ca intenția urmărită să apară cum nu se poate mai limpede, în fața clădirii a fost construit un bazin uriaș, în oglinda căruia întreaga arhitectură se reflectă răsturnată, ca o nouă suprafață perfectă, ca o nouă imagine. Văzută din locul amintit, întreaga frumusețe a construcției constă în raporturile și ritmurile dintre părțile ce alcătuiesc întreaga suprafață, în modul în care ele se articulează și în care sînt distribuite. Pentru acest aspect este valabilă — într-o anumită măsură — teoria „barocului pictural", considerată cîndva a fi cheia înțelegerii *tuturor* însușirilor operelor de arhitectură barocă; dar numai pentru acest aspect care nu este, ca și în biserica franciscanilor din Salzburg, singurul posibil sau măcar „cel mai bun". Dacă părăsim acest aspect și ne apropiem de clădire — îndemnați de dorința de a ne lămuri asupra unor detalii din centrul ei—, trebuie să părăsim axa parcului, care este „blocată" de bazinul de apă: aspectele clădirii care ne apar pe calea ce ocolește bazinul sînt considerate a fi doar „de tranziție". Dar cînd ajungem în fața zonei centrale a clădirii și, în imediata ei apropiere, reintrăm pe axa parcului, constatăm că structura văzută inițial s-a transformat cu totul. În locul suprafeței uniforme apar volume care ies în afară sau se retrag și care cer să fie văzute și valorificate potrivit proporțiilor și relațiilor lor spațiale și volumetrice. Pilaștrii care articulează pereții au acum o funcție nouă, aceea de a vizualiza aceste relații între volume. În locul detaliilor delicate ale peretelui, care nu tulburau suprafața — unica realitate —, au apărut detalii plastice de un relief puternic conturat. În fața noastră stă o realitate cu totul nouă, nu mai puțin valoroasă din punct de vedere estetic decît cea văzută inițial.

Scanned with OKEN Scanner

Nu pot arăta aici mai în amănunt care este înlănțuirea dintre această metamorfoză și impresiile produse de spațiul interior și, dincolo de acesta, de „cealaltă latură“ a clădirii. Principiul constatat se manifestă — desigur cu deosebiri foarte caracteristice — și la alte capodopere ale barocului austriac. Menționez, ca alte exemple pregnante, biserica Sf. Carol din Viena (Fischer von Erlach) și ctitoria din Melk (Prandauer)[2], la a căror analiză trebuie însă să renunț. În cazul mănăstirii din Melk reproducerile alese — dintre care prima trebuie considerată ca o vedere exagerată de la distanță — pun în lumină cum nu se poate mai concludent transformarea structurii sub toate raporturile: de la proporțiile radical schimbate la dispariția unei părți reale a compoziției (cupola) și în sfîrșit la schimbarea totală a caracteristicilor detaliilor, care de la distanță par a fi pur lineare, în timp ce din apropiere au efectul unui altorelief foarte pronunțat.

Nu mă pot opri aici mai mult nici asupra importanței pe care o are principiul sus-amintit pentru modul în care sînt structurate *spațiile* baroce. Situația este aici din capul locului alta decît în cazul formei exterioare a clădirilor. O distanțare nu este aici posibilă în același sens, căci privitorul se află în permanență în interiorul clădirii pe care o contemplă. Este însă și în acest caz valabilă constatarea că sensul deplin al clădirii nu se revelează privitorului situat în unul sau mai multe puncte răzlețe ale ei, ci trebuie căutat în tranzițiile de la un aspect la altul. Un exemplu al unei asemenea transformări îl constituie spațiul bibliotecii Curții[3], văzut la început de la intrare, apoi de sub cupolă, căruia îi opun spațiul „primitiv“, euclidian, al sălii imperiale din Sankt-Florian[4]. Dar și în asemenea spații diferitele lor părți au într-un mod tipic funcții multiple în structura întregului. Spațiile nu pot fi niciodată reprezentate exhaustiv de diverse reproduceri, iar în cazul extrem al principiului nostru o singură reproducere nu este suficientă

Scanned with OKEN Scanner

pentru înțelegerea nici măcar a uneia dintre suprafețele ce delimitează spațiul.

Prilejul cel mai strălucit pentru desfășurarea acestui principiu al transformării îl oferă casele scărilor, care, în formele pure de arhitectură euclidiană, sînt doar un rău necesar. Marea lor înflorire în barocul german — și mai înainte în cadrul unor orientări ale celui francez — trebuie deci înțeleasă ca un aspect parțial al unui fenomen mult mai cuprinzător.

III

Ne oprim la aceste observații generale, renunțînd la cercetarea altor principii formative ale barocului german, legate de principiul pe care l-am stabilit. Dintr-un singur principiu nu pot fi însă niciodată deduse toate calitățile (fie și numai ale unei singure structuri). Abia o pluralitate de principii formative ultime ar permite înțelegerea deplină a „prezenței și existenței părților unei structuri în forma respectivă și în exact locul pe care-l ocupă în întregul operei". Pe baza principiului stabilit de noi se pot însă foarte bine înțelege cîteva alte însușiri ale operelor arhitectonice ale barocului german.

1. În primul rînd: preferința pentru formele curbate convexe sau concave, îmbinarea formelor plane cu cele convexe și concave, în genere a ieșindurilor cu intrîndurile — în mare, ca și în detaliu. Sînt tocmai formele al căror aspect este în cea mai mare măsură determinat de locul din care sînt privite și care se transformă cel mai mult în funcție de schimbarea acestui loc. Să ne gîndim la suprafețele perfect plane, cu diviziunile lor inerente, care delimitează corpurile geometrice elementare ale arhitecturii „euclidiene". Privite fie din apropiere, fie de la distanță, înfățișarea lor rămîne aceeași. Pot fi văzute mai bine unele detalii ale construcției, dar structura lor este neschimbată.

Tendința spre astfel de forme „variabile" nu se poate impune peste tot în egală măsură, pentru că nu toate cerințele unei epoci în materie

Scanned with OKEN Scanner

de construcţii permit asemenea preferinţe. Ea nu se poate manifesta atunci cînd mijloacele sînt suficiente doar pentru construirea unei cutii dreptunghiulare cu puţine elemente accesorii sau cînd o astfel de formă este impusă de raţiuni practice. Adesea însă, această tendinţă se face simţită, chiar în asemenea condiţii, în felul în care sînt executate unele detalii.

Acelaşi principiu formativ explică şi de ce pilaştrii sînt preferaţi semicoloanelor. Acestea din urmă sînt un motiv de o prea pronunţată corporalitate, care, chiar de la o distanţă mai mare, fac imposibilă o contemplare orientată spre valori de suprafaţă, „optice“. Ele lipsesc de aceea cu totul în barocul austriac, în timp ce coloana întreagă, liberă, este acceptată.

2. În acest mod se poate mai apoi răspunde la întrebarea, plină de sens, care ecleraj anume pune cel mai bine în valoare construcţiile baroce; în ce fel de lumină se revelează cel mai deplin sensul lor. Din principiul amintit poate fi dedus întrucîtva răspunsul. Trebuie să fie un tip de ecleraj care pe de o parte să favorizeze de la distanţe mai mari receptarea „optică“ a operelor de arhitectură, iar pe de altă parte, din apropiere, să pună în lumină valorile plastice, volumetrice. Acestei cerinţe îi corespunde un ecleraj care să îmbine strălucirea soarelui şi umbra luminoasă cu o atmosferă uşor vaporoasă, colorată — un gen de lumină care se întîlneşte mult mai frecvent în Franţa, Germania şi Austria decît în Italia. O atmosferă foarte clară, transparentă, anulează perspectiva aeriană, care favorizează formarea unei imagini „optice“; umbre puternice ar destrăma — în cazurile în care sînt preferate necesarmente intrîndurile şi ieşindurile — şi chiar anula impresia de suprafaţă plană, în timp ce lumina difuză, cenuşie, atenuează impresia de plasticitate a corpurilor. (Aceasta este în orice caz primejdia cea mai mică.) Experienţa istorică confirmă ce am dedus din principiul nostru fundamental. În gravuri vechi autentice, realizate sub îndrumarea arhitecţilor, găsim în mod tipic eclerajul pe care

Scanned with OKEN Scanner

l-am postulat al spațiului liber, scăldat în lumina soarelui, învăluit de atmosferă. În schimb, în gravurile italiene, la Borromini și Guarini, operele de arhitectură sînt mai degrabă reprezentate într-un fel de spațiu abstract, geometric. Și ceața colorată care pare adesea a pluti în spațiile baroce germane (Biblioteca Curții, Melk) are acest sens, care se realizează printr-un tip „neplastic", al eclerajului și al coloritului detaliilor.

Nu mai este nevoie astăzi să spunem că principiul formativ nu poate fi dedus — cum s-a încercat mai înainte — din condițiile de iluminare ale anumitor regiuni, ci invers: patria „firească" a construcțiilor generate de acest principiu o reprezintă tocmai regiunile în care aerul și lumina au caracteristicile cerute de acest principiu.

3. Mai departe: Orice concepție autonomă despre arhitectură implică un ideal propriu de relații între arhitectură și mediul ambiant. Ambientul poate fi scos cu totul din discuție, trebuie să facem într-un fel abstracție de el pentru a putea privi clădirea izolat, în sine. O relație pozitivă cu mediul înconjurător poate fi realizată în cele mai diverse moduri. Pentru această relație cu mediul înconjurător principiul stabilit formulează totuși cel puțin o condiție: construcțiile trebuie să poată fi văzute, în aspectele lor principale, deopotrivă de la mare distanță ca și din imediata apropiere. Dar sarcinile pe care fiecare epocă le propune arhitectului pentru realizarea ideilor sale, sînt în linii mari stabile vreme îndelungată, sînt în orice caz mai puțin schimbătoare decît ideile arhitecților. În perioada de tranziție dintre finele secolului al XVI-lea și secolul al XVII-lea și pînă în secolul al XVIII-lea ele aproape că nu s-au schimbat în esență. Este limpede că nu toate oferă aceleași posibilități pentru realizarea plenară a acestui nou ideal de arhitectură. Am văzut de altfel că unele se deosebesc de altele prin faptul că nu toate admit în mod egal formele cerute de principiu (intrînduri și ieșinduri etc.). Ceva asemănător se petrece mai ales în ce privește comportarea lor față de mediul ambiant. Fațadele de

Scanned with OKEN Scanner

palate și de biserici din orașe, îngrămădite între alte clădiri și construite pe străzi și piețe relativ înguste nu dau posibilitate de desfășurare principiului transformării aspectului lor în funcție de distanța de la care sînt privite. Cele mai favorizate sînt clădirile situate într-un peisaj amplu: castelele și mănăstirile. Este simptomatic faptul că acum unele mari clădiri bisericești sînt amplasate pe terenuri libere din fața orașelor (biserica Sf. Carol, Superga[5]).

Din același principiu mai rezultă și altceva în privința relației dintre clădire și spațiul înconjurător: deosebirea ce există între punctele din spațiu, atunci cînd este vorba de vizionarea construcției. Această tensiune diferită a zonelor spațiale își găsește expresia obiectivă concretă într-un tip de relație ideală dintre clădire și mediul înconjurător, care s-a impus mai întîi în construcția de castele franceze din secolul al XVII-lea, cu un patos explicabil numai în acest context. Prin tranziții treptate elementul cel mai stabil, construcția arhitectonică, și din ea centrul ei cel mai bine structurat, miezul ei central, ajunge trecînd prin forme de teren și de vegetație riguros organizate (trepte, boschete tăiate ornamental) și apoi prin zone tot mai puțin „organizate", în cele din urmă la un teren neprelucrat, amorf, la peisajul care se pierde la infinit, spre orizont. Fiecare dintre aceste castele, care — la modul ideal — ocupă, răzlețe, toată întinderea țării, reprezintă într-un fel un centru al spațiului nesfîrșit, un „obiect apropiat" structurat la maximum, înconjurat de o zonă mereu crescîndă de depărtări ce se pierd în zare. Întrucît ce se vede în depărtare apare (datorită perspectivei aeriene etc.) mai neconturat decît ceea ce se află în apropiere, efectele acestea, văzute din centru, se adiționează și produc, cel puțin ca tendință, acea *exagerare a depărtărilor spațiale*, care este un ideal specific barocului, și anume barocului francez și german. Gravurile din acea vreme configurează adesea sugestiv acest ideal al spațiului amplificat pînă la exagerare. Văzute însă

Scanned with OKEN Scanner

„din afară", privind de la nestructurat spre structurat, efectele acestea se contrabalansează într-o impresie în care totul — ceea ce este nestructurat în apropiere și ceea ce este structurat în depărtare — capătă o densitate egală ce planează deopotrivă de *ireală*.

Rolul incomparabil pe care l-a dobîndit construcția de castele în barocul francez, rol care s-a menținut în barocul german, nu se explică nicidecum doar prin creșterea importanței monarhiei și a marii aristocrații, ci în primul rînd prin faptul că oferea unui nou principiu de creație arhitectonică maxime posibilități de realizare.

Relația dintre biserici și palate cu mediul înconjurător rămîne și în secolul barocului german foarte adesea de un tip precumpănitor italian, în timp ce castelele urmează în această privință un alt ideal care provine din secolul al XVII-lea francez. Ctitoriile și mănăstirile clădite pe înălțimi păstrează însă ceva din idealul medieval al Germaniei — dar într-o interpretare cu totul nouă a formei. Aceste complexe arhitectonice sînt într-un anumit sens realizarea cea mai originală a barocului germano-austriac (Pinder). Principiul ce le stă la bază este înrudit în unele privințe cu principiul castelului francez, dar în altele este totuși foarte deosebit de acesta. Trecerea de la vederea din apropiere la cea de la distanță nu se face prin tranziții lent coborîtoare, ci printr-o cădere abruptă de la elementele structurate la zona nestructurată (cădere care este și aceea a terenului). Apropierea se efectuează nu pe axa rațională cea mai scurtă, ci pe drumuri cotite, iraționale. Dar tranziția este și aici lucrul cel mai esențial. Trebuie de aceea făcută cu putință vederea din apropiere: în fața aspectelor principale ale edificiului sînt amenajate terase sau platforme, care permit privirea din apropiere a întregului ansamblu al clădirii. (Felul în care s-a putut obține acest lucru la Melk sau în fața turnului din Dürnstein rămîne o realizare extraordinară.)

Scanned with OKEN Scanner

4. Principiul pe care l-am stabilit permite în sfîrșit înțelegerea și aprecierea mai justă a *realizării* remarcabile a barocului german și austriac și a calității acestei realizări în fiecare caz în parte. Principiul însuși este cu mult mai bogat — dar și cu mult mai complicat și mai abstract — decît modul de structurare a arhitecturii „euclidiene", dar această bogăție este contracarată de primejdia mult sporită a nereușitei. Orientarea nouă a muncii artistului cere un efort mai intens; este evident că e mult mai greu să compui, să armonizezi, să „instrumentezi" o construcție care să suporte contemplarea ei din mai multe unghiuri de vedere diferite. Tocmai de aceea se și produc în cadrul acestei orientări căderi abrupte, ratări jalnice, compromisuri penibile. În Renaștere diferența dintre operele bune și cele proaste nu este niciodată atît de mare ca în aceste cazuri. Și pe deasupra, pentru că principiul nu este ușor de înțeles, el s-a propagat într-o mult mai mare măsură prin imitarea mecanică a formelor create pe baza lui decît prin efortul propriu de înțelegere a ideilor fundamentale pe care le conține. Este uimitor cît spirit și cîtă forță de creație s-au cheltuit pentru ca acest principiu să fie realizat în practica artistică. Căderea de la înălțime este însă, la acest mod de creație, o primejdie permanentă, iar revenirea la un nivel „mai plan", chiar dacă mai jos, este pînă la urmă inevitabilă.

Ceea ce eu nu am putut aici decît schița va putea fi foarte bine înțeles de cel ce va face efortul de a învăța să vadă conform acestui principiu, valorile ce se dezvăluie în acest fel merită încercarea. Numai cunoașterea principiului nu e de mare ajutor, tot așa cum cel ce cunoaște principiul muzical al contrapunctului, nu poate doar prin aceasta să și audă contrapunctul în toate cazurile. Trebuie să înveți, pe baza lui, a vedea.

IV

Toate cele spuse pînă acum sînt valabile pentru cel ce privește clădiri reale. Vom adăuga în înche-

Scanned with OKEN Scanner

iere cîteva cuvinte despre modul în care trebuie privite reproducerile după opere de arhitectură. Sîntem — acesta este un rezultat al actualei noastre civilizații — dresați să privim imagini. În locul obiectului reprodus privim însă adesea reproducerea ca atare. Apreciem, de exemplu, nu raporturile arhitecturii reale, pe care imaginea ar trebui doar să le comunice, ci senzațiile plăcute pe care reproducerea lor le provoacă prin ea însăși. Fotografiile se comportă aici exact în același fel ca reproducerile de alt gen. Ele smulg obiectului arhitectonic, prin alegerea unghiului de vedere, a fragmentului reprodus, a formatului, a luminii sau a tipului de ecleraj, a lentilei, a hîrtiei etc. efecte inedite, îl răstălmăcesc, îl falsifică. Consecința este că, în fața operelor de arhitectură, privitorul încearcă să le descopere calități de felul celor văzute în reproduceri fotografice, le vede cu ochii fotografului-pictor, de tendință impresionistă, expresionistă sau academică.

Dar și reproducerile realizate cu mai mare obiectivitate și privite mai obiectiv se autonomizează față de obiectul reprodus, dobîndesc o existență fantomatică, dacă nu sînt folosite pentru constituirea unei reprezentări a construcției reale. Reproducerile trebuie de aceea considerate doar ca indicații pentru constituirea unei reprezentări a clădirii reale, în măsura în care datele pe care le oferă pot în genere ajuta la aceasta. În treacăt fie spus, acesta este un mod mult mai sugestiv de a privi imaginile ce înfățișează opere de arhitectură. Structurile pe care ajungem să ni le reprezentăm pe această cale rămîn — cazul e tipic — „deschise“ pe mai multe „laturi“ (în sens figurativ și literal), „neîncheiate“: aceasta în ce privește părțile construcției ce nu se văd (partea din spate și din interior a corpurilor arhitectonice, părți invizibile, și forma exterioară a spațiilor; în cazul detaliilor, întregul ce le este supraordonat); în ce privește relația lor cu mediul înconjurător, ca și mărimea lor absolută, atunci cînd ea nu poate fi dedusă prin „figurație“, în sfîrșit (ceea ce se uită adesea și poate crea o idee

Scanned with OKEN Scanner

ireală despre ele) în ce privește coloritul lor. Numai în felul acesta poate fi evitată examinarea endemic necorespunzătoare a imaginilor înfățișînd opere arhitectonice și, ca o consecință a acestui fapt, a operelor înseși. Această cerință e valabilă în cea mai mare măsură pentru examinarea de-a dreptul primejdioasă a planurilor și elevațiilor, chiar cînd combinarea lor se face de către oameni cu experiență.

Toate acestea se referă în genere la reproducerile de opere arhitectonice. Ce valoare au reproducerile anumitor opere de arhitectură, ce pot realiza reproducerile în legătură cu anumite opere de acest fel, se poate aprecia abia atunci cînd este cunoscut principiul ce stă la baza operei respective. Astfel, de exemplu, o fotografie făcută corect ne spune relativ multe despre aspectul văzut de la distanță, „optic", al unei opere de arhitectură barocă — aparatul fotografic funcționează în această situație în esență ca propriul nostru aparat vizual —, dar chiar fotografia cea mai bună ne spune mult prea puțin despre aspectul plastic-volumetric, văzut din apropiere, al aceleiași clădiri. Aici trebuie să intervină filme stereoscopice, pentru a putea măcar aproxima impresia reală în aceeași măsură în care lucrul acesta i-a reușit în primul caz fotografiei singulare.

Există două modalități de a face reproduceri. Prima este de a alege imaginea de reprodus (în ce privește unghiul de vedere, distanța, eclerajul, formatul etc.) potrivit unei anumite teorii despre construcția respectivă și de a-i indica astfel privitorului cum trebuie să o privească. Lucrul acesta se petrece în mod inconștient foarte adesea — cel care, în teorie, consideră biblioteca Curții o operă „clasicistă" va alege o fotografie în care ea să arate cît mai clasicist cu putință. În mod conștient acest principiu nu a fost niciodată aplicat cu consecvență; deosebirea dintre două teorii ar putea deveni într-un asemenea caz surprinzător de evidentă. Cea de-a doua posibilitate este de a alege o reproducere sau mai multe care înfăți-

Scanned with OKEN Scanner

şează *cît mai multe aspecte cu putinţă* din forma „obiectivă“ a clădirii sau, pentru că cuvîntul „obiectiv“ ar putea crea confuzii, să spunem altfel, de a alege o reproducere sau mai multe din care s-ar putea cel mai lesne construi un model plastic al clădirii respective. Pentru partea ei exterioară reproducerea cea mai cuprinzătoare este cea văzută de sus; pentru interior o secţiune perspectivală bine aleasă. În acest caz se lasă în seama privitorului să se transpună în imaginaţie în acele puncte din afara sau dinăuntrul clădirii (sau să se deplaseze între ele) şi să privească clădirea din acele puncte, pe care teoria le consideră a fi aspecte esenţiale ale ei.

Mi se pare necesar să precizez, în încheiere, că pentru examinarea operelor de arhitectură care nu se întemeiază pe ordinele de coloane, cum sînt cele gotice de pildă, sînt valabile cu totul alte legi ale interpretării.

NOTE

* Apărut în: *Österreichische Barockarchitektur 1690—1740*, Viena 1930, p. 5—21. Inclus în *Epochen und Werke* II, 1985 Mäander Verlag München, p. 121—139.

1 Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723), arhitect austriac; autor al Bisericii St. Carol din Viena — căruia Sedlmayr i-a consacrat un studiu special „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, *Epochen und Werke* II, p. 174—188, al altor edificii şi palate reprezentative pentru barocul austriac (n. tr.).

2 Jakob Prandauer (1658—1726), arhitect austriac, reprezentant de seamă al barocului austriac (n. tr.).

3 Creaţie a lui Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1695—1742), fiul lui J. B. Fischer v. Erlach (n. tr.).

4 Opera lui Jakob Prandauer (n. tr.).

5 Biserica Superga, situată pe o înălţime din nord-estul oraşului Torino, este opera cea mai de seamă a arhitectului italian Filippo Juvara (1685-1736).

Scanned with OKEN Scanner

JAN VERMEER: „ELOGIUL PICTURII" *

„De Schilderconst"

I

Scena de mică adîncime a tabloului care, văzută, cum a gîndit-o autorul, dintr-un punct foarte apropiat, se contractă puternic[1], este organizată pe trei „planuri" paralele cu suprafața tabloului. În planul al treilea din fund, domină planimetria și, în cadrul ei, orizontalele și verticalele: marea hartă dreptunghiulară cu diversele ei porțiuni în unghi drept, spătarul dreptunghiular al scaunului din dreapta. Acestei zone îi aparține într-un anumit sens plafonul, ale cărui grinzi, desprinse din contextul lor, par a fi doar un ornament format din benzi orizontale întunecate și luminoase, asemănător ca model celui din bordura ce încadrează harta. În această rețea de coordonate se integrează în planul ultim figura modelului: corpul din profil, chipul aproape din față (în text: *en face*).

În planul din mijloc domină liniile oblice; orizontale și verticale apar numai în cîteva locuri. Oblic se încrucișează liniile lespezilor ce formează pavimentul, oblice sînt marginea mesei ca și diferitele obiecte de pe ea, oblic scăunelul pictorului ca și trepiedul șevaletului și pînza pe de el, oblic este ținut bățul ce sprijină mîna pictorului. Totul este dispus aici cu mai mare libertate decît în ultimul plan, unde marginea din

Scanned with OKEN Scanner

dreapta a hărții corespunde exact marginii din dreapta a scaunului, o linie despărțitoare verticală a hărții se prelungește într-un fel în linia mediană a feței, iar o linie orizontală se continuă în bordura gulerului capei pe care o poartă modelul.

Există totuși și elemente ce stabilesc corespondențe între cele două spații: o linie verticală despărțitoare a hărții se continuă exact cu marginea pînzei din planul din mijloc, iar liniei oblice a cantului mesei îi corespunde în planul al treilea linia oblică a cărții din brațul modelului.

Și în primul plan, care constituie un fel de avanscenă, scaunul cel mare stă puțin oblic. Aici însă, în draperia grea trasă, care dacă ar atîrna liber ar forma un plan paralel cu suprafața tabloului, domină curbele unor cute tubulare de un puternic efect plastic, care se răsucesc în spațiu — amintind întrucitva de voluta barocă.

Această diferențiere a planurilor, descifrată mai întîi în alegerea și distribuirea spațială a obiectelor, se manifestă, de fiecare dată în alt mod, în toate celelalte componente ale tabloului.

Astfel, de exemplu, în planul ultim domină o pereche de culori pure complementare: albastru și un galben luminos ca lămîia, înconjurate de griuri (peretele), de brunuri (plafonul), de brunul gălbui al veșmîntului, precum și culori care, alcătuite aproape „pointillistic“ din mici particule de culoare pură, au o tonalitate neutră, dar plină de viață (harta). În planul median domină perechea negrului și a albului, înconjurată de nuanțe de griuri: gri-gălbui (masca), gri-bleu (o stofă), gri cu irizații sidefii (cealaltă stofă), gri-brun (șevaletul), gri-pur (pînza). În primul plan, peste brunul estompat al scaunului cel mare, stă, văzută în ansamblu, tonalitatea generală neutră, caldă, a covorului, în care însă revin toate culorile din celelalte două planuri. Accentul este pus însă pe albastru și pe galben, care sînt mai profunde decît culorile corespunzătoare din planul ultim: un albastru-închis cu o strălucire adîncă și un galben ce merge spre portocaliu și apoi, formînd

Scanned with OKEN Scanner

împreună un grup de mici pete, culorile din planul median: negru, alb și puțin roșu, toate mai mate, mai opace decît culorile corespunzătoare din planul al doilea.

În ce privește obiectele concrete: în fund, ca figură dominantă, modelul în picioare, drapat, cu cununa de lauri, trîmbița și cartea, menit să reprezinte „în mod ideal" o alegorie a gloriei. În planul din mijloc pictorul în costum „real", din vremea lui, șezînd. În primul plan numai obiecte mute: cortina exotică prețioasă și scaunul gol.

Relația specială dintre cele trei planuri poate fi mai bine lămurită printr-o comparație cu *Hilanderas*[2] de Velázquez. Acolo sînt reprezentate contrastant două planuri net despărțite unul de altul; unul întunecat, altul luminos; primul pictat cu culori saturate, celălalt cu culori delicate; unul desfășurîndu-se în lățime, celălalt în înălțime; unul cu plafon neted, celălalt boltit; unul umplut cu (cinci) făpturi „scunde", celălalt cu (cinci) făpturi „înalte"; unul pe plan normal, celălalt ridicat ca pe o scenă; unul înfățișînd fapte obișnuite, celălalt un eveniment ce depășește cotidianul. Acestui contrast din domeniul caracterului vizual-intuitiv îi corespunde contrastul dintre semnificațiile celor două planuri: sub aparența unui tablou de gen se ascunde o alegorie a artelor majore și minore (în text: *Artes maiores și minores*)[3]. La Velázquez planurile sînt profund diferențiate — micșorarea perspectivală a planului secund este în mod intenționat exagerată — și net despărțite unul de altul prin însăși structura lor. La Vermeer planurile se contopesc într-o scenă unică, se adună și se întrețes strîns. În ce privește sensul, tabloul său exprimă opoziția „apropiată" dintre două forme de contemplare: a privi și a se lăsa privit (de către pictor, dar și de noi), în mod cu totul pasiv, cu privirea îndreptată în jos și întoarsă înăuntru — a contempla în nemișcare și a fi contemplat în nemișcare. Și, pe deasupra, în „avanscenă", existența calmă a obiectelor neînsuflețite. Este semnificativ că la

Scanned with OKEN Scanner

Velazquez draperia este un element din primul plan și că una dintre lucrătoare tocmai o dă la o parte pentru privitor, în timp ce la Vermeer draperia ocupă tot primul pan și este gata trasă la o parte.

Intenția de a crea o punte între contraste, de a le atenua și de a adăuga de fiecare dată celor două tonuri fundamentale încă un al treilea ton poate fi urmărită în toate straturile tabloului și ne dă cheia înțelegerii a o mulțime de relații particulare.

Astfel, de pildă opoziția: în fund suprafață plană — la mijloc corporalitatea este atenuată de faptul că trupul pictorului în culorile sale negre și albe, înconjurat din toate părțile de spațiu liber și avînd efectul cel mai puternic este totuși tratat ca o siluetă surprinzător de plană, în timp ce trupul Gloriei (în text: *Fama*) este mai puternic modelat, cam ca acela al unei statui drapate. Obiectual opoziția dintre „idealitatea" planului ultim și „realitatea" celui median este atenuată prin faptul că modelul îmbină podoabele cele mai bătătoare la ochi, culorile cele mai vii și lumina cea mai pură, dar nu este în sine de o frumusețe ideală, ci are o înfățișare obișnuită, simplă, atrăgătoare doar prin tinerețea și prin expresia ei. În schimb pictorul pare înălțat deasupra cotidianului prin costumul său de sărbătoare.

Așa cum pe lîngă planul ultim și cel secund, calm contrastante, se află și primul plan — ananscena — care și prin ce conține și semnificație este cel mai puțin accentuat, dar prin liniile sale paternic curbate apropie unul de altul celelalte două planuri, tot astfel și pe lîngă cele două culori principale — albastru și galben — apare o a treia culoare pură, roșul — deci vechea și cunoscuta triadă —, dar, și acest lucru este semnificativ, nu în același plan cu albastrul și cu galbenul, ci în planul din mijloc și aici într-un loc și la un obiect secundar: în ciorapii pictorului, și acolo atenuat cu roz. (Nu mai puțin subtil este felul în care albastrul pasiv apare pe o suprafață

Scanned with OKEN Scanner

mai mare decît roşul şi galbenul, mai active). Şi tot astfel apare, pe lîngă opoziţia calmă şi subtilă a capetelor — unul care priveşte, dar pe care nu-l vedem şi un altul pe care-l vedem din plin, dar care şi-a coborît privirea —, un al treilea cap, o trăsătură de o supremă fineţe a sensibilităţii; faţa măştii oarbe de pe masă, văzută tangenţial, masca neînsufleţită fiind, iarăşi în mod semnificativ, mai mare decît celelalte două capete, tot aşa cum draperia, neînsufleţită, dar plină de culoare, pare mai mare şi de o materialitate mai densă decît toate celelalte elemente ale tabloului.

Această cumpănire a tuturor elementelor tablourilor de pe cele trei planuri spaţiale, cu un sentiment extrem de fin pentru valoarea relativă a obiectelor, formelor, culorilor, mărimilor, raporturilor şi semnificaţiilor — ca şi cum ar fi fost puse pe un cîntar cu trei talere — este una din realizările cele mai desăvîrşite în miraculoasa elaborare a acestui tablou, pe care nu-l poate epuiza nici o analiză a compoziţiei sale [4]. S-ar putea spune că faimoasa *Femeie ce cîntăreşte perle* a lui Vermeer este un simbol neintenţionat al propriei sale arte în ce are ea mai specific: cumpănirea cu un calm suveran şi cu o supremă sensibilitate a substanţelor celor mai fine şi mai preţioase.

II

Conţinutul propriu-zis al acestei capodopere, „poezia“ ei şi farmecul ei inefabil, susceptibil totuşi de a fi circumscris conceptual, nu se află totuşi în minunata şi subtila ei compoziţie. Caracterul vizual-intuitiv al structurii organizate cu virtuozitate, fineţe şi cumpănire, este de fapt el însuşi doar un element în cosmosul senzorial-spiritual al acestui tablou.

La prima vedere tabloul este o „pictură de gen“: un pictor pictează un model costumat pentru a reprezenta o alegorie a gloriei (în text: *fama*). Pe acest plan al contemplării, între „conţinutul“ tabloului şi fizionomia sa nu pare a exista o relaţie necesară. Culorile frumoase, lumina plăcută, echilibrul benefic n-ar fi, am spune, decît

Scanned with OKEN Scanner

o „podoabă“ cu care creatorul tabloului a înzestrat un eveniment fără importanţă. Ele ar reprezenta doar „gustul“ subiectiv al pictorului, dar nu ar ţine în mod necesar şi obiectiv de tema tabloului.

Alegoria apare însă nu numai în tablou: tabloul însuşi este o alegorie. Datorită observaţiilor concludente ale lui Hans Kauffmann, aprofundate în excelenta lucrare a lui Herbert Rudolph ştim lucruri mai precise despre specia — atît de caracteristică pentru pictura neerlandeză — a „alegoriei realiste , în cadrul căreia şi o pictură de gen poate exprima un sens alegoric (în text: *sensus allegoricus*) [5]. Tocmai în opera lui Vermeer, aceasta se întîmplă de mai multe ori. Astfel, de exemplu, *Femei cîntărind perle* este o alegorie de tip *„vanitas“*, alte tablouri ale lui Vermeer sînt alegorii ale „simţurilor“. Văduva lui Vermeer a numit tabloul de care ne ocupăm — folosind desigur o denumire pe care i-a dat-o Vermeer însuşi — *„de schilderconst“*, adică arta picturii. Principala figură a tabloului este pictorul; el nu este numai figura cea mai mare, el nu numai că stă în mijlocul spaţiului imaginar, care, ca să spunem aşa, „se formează în jurul lui (aparent deasupra capului său, amintind cumva de cununile baldachinelor deasupra figurilor gotice, atîrnă policandrul cu opt braţe), ci privirea noastră este „reglată“ asupra lui ca distanţa focală a unui aparat fotografic; figura lui este cea mai net conturată, în timp ce în primul şi ultimul plan contururile sînt ceva mai puţin nete. Şi totuşi nu-i vedem faţa; el rămîne anonim şi ne este înfăţişat doar oficiind ca pictor. Pictura nu este concepută însă aici ca meşteşug; nu întîmplător paleta nu se vede de loc. Pictorul ţine într-adevăr penelul în mînă, dar în acest moment el nu pictează, ci îşi priveşte cu capul întors pe jumătate — cum o arată pletele părului — modelul. E îmbrăcat în haine de sărbătoare, iar spaţiul din jur nu este de loc cel al unui atelier olandez din acea vreme, ci o „cameră oficială“, festivă.

Scanned with OKEN Scanner

Pe masă se află nu ustensilele obișnuite ale pictorului, ci atribute ale picturii: caietul de schițe pentru desen, deci pentru *disegno* — în sensul teoriei contemporane despre artă — și masca. Am înclina că o considerăm un atribut al sculpturii; ea se află totuși pe foaia de titlu a cărții lui G. Baglione *Le vite dei Pittori, Scultori de Architetti* — apărută în 1642 la Roma — alături de peneluri, la picioarele „artei picturii". În *Iconologia* sa, apărută în numeroase ediții și foarte folosită de pictori, Cesare Ripa numește masca un atribut al picturii: „*mostra d'imitazione conveniente alla pittura*" [6]. Ea reprezintă deci imitația (în text: *imitazione*), așa cum caietul de schițe reprezintă desenul (în text: *disegno*). Întrucît aceste exemple ne arată că Vermeer era un bun cunoscător al noțiunilor fundamentale ale teoriei despre artă a vremii sale, nu mergem prea departe dacă recunoaștem în cartea de pe masă — care prin poziția sa verticală se arată a fi un codice de legi — un tratat cu reguli teoretice, întruchipare a regulii celei bune (în text: *buona regola*). S-ar putea chiar ca și stofele frumoase — cu o astfel de stofă este „împodobit" și modelul — să semnifice ceva, anume demnitatea, gloria (în text: *decoro*). Toate aceastea creează imaginea picturii ca „artă superioară", ca *ars maior*.

Rudolph a văzut foarte just că tabloul cuprinde încă mai mult decît doar o alegorie a picturii. Nu este cu siguranță o întîmplare că pe pînza din fața pictorului nu este pictat altceva decît cununa de lauri (pe fond albastru). La fel de puțin întîmplător este faptul că pe perete atîrnă nu un tablou, ci o hartă a celor „XVII provincii". Ea apare firește și în alte tablouri ale lui Vermeer; aici însă este creată cu mijloace pur formale o relație izbitor de strînsă între această hartă și figura care întruchipează gloria [7].

Luate împreună, aceste trei conținuturi indică sensul alegoric general al tabloului: Pictura — Gloria — Țările de Jos [8]. Ele nu-l exprimă sus și tare ca alegorie clară a barocului — pictura nu

Scanned with OKEN Scanner

este încununată, ca arta cea mai distinsă, cu coroana de lauri, ca pe foaia de titlu a lui Baglione —, dar trimit la el, ca o alegorie voalată, într-un mod limpede înțeles de contemporanii cultivați.

La prima vedere, mai ales dacă judecăm în felul în care ne-a obișnuit barocul european, nimic nu pare să fie mai inadecvat reprezentării gloriei, decît liniștea și calmul în care ea se manifestă. Niciodată „gloria" nu a fost înfățișată atît de liniștit; nu se suflă din trîmbiță, cartea este închisă ca și gura, ochii privesc în jos. Cu toate acestea ea este, mai mult încă decît pictorul, personajul principal al tabloului, cărci toate liniile privirii duc spre ea; cea indirectă, care merge în curbă spre ea de la scaunul gol pedea supra siluetei întoarse a pictorului și cea directă, care se înalță de la enigmatica mască, pe deasupra cărții, spre fața ei, care este punctul de fugă propriu-zis al tabloului. Și totuși, toate atributele gloriei, cu excepția cununii de lauri, sînt parcă negate, ca într-un travesti, ceea ce unora dintre privitorii tabloului li s-ar putea părea — cu totul greșit — puțin cam comic.

III

Tocmai această aparentă inacdecvare ne duce însă la cel de-al treilea conținut al tabloului — foarte evident și totuși nu la îndemîna oricui. El își are temeiul nu în ceea ce reprezintă „concret" tabloul și nici în aluziile sale alegorice, ci într-o experiență intuitivă globală care se poate formula în felul următor: solitudinea (caracterul ermetic); liniștea; tăcerea; caracterul festiv; lumina. Accentul este pus, ca în atîtea tablouri ale lui Vermeer, pe trăirea luminii, care nu poate fi totuși despărțită de celelalte „caractere vizual-intuitive" le tabloului.

Deși privim tabloul din maximă apropiere, deși draperia este trasă într-o parte pentru noi, spațiul intim, în care putem privi, are ceva inaccesibil, ca și cum ar fi un sanctuar. Deși aproape, el ne este parcă îndepărtat, deși des-

Scanned with OKEN Scanner

chis, rămîne la distanță. Nu vedem fața pictorului, iar cea a modelului este și ea impenetrabilă Nimic nu ne vorbește din tablou, nici un gest, nici un sunet și nici o privire.

Liniște adîncă. Nimic nu se mișcă în tablou, nimic nu s-ar putea mișca, nici măcar pînza ușoară de mătase de pe masă. Și pictorul s-a oprit pentru o clipă din mișcare. Dar nu numai pe plan fizic domnește liniștea; o liniște elevată, superioară, umple spațiul: liniștea contemplării pure, a unui moment de elevație.

Ascultînd tabloul, nu auzim nici un sunet. Și totuși această „tăcere ermetică" este tainic însufleţită. Solemnă, ca tăcerea din spațiul unei biserici, în care se revarsă lumina.

Lumina aceasta este — lucrul a fost adesea remarcat — „obiectul" propriu-zis al tabloului. Fără a anula caracterul luminii naturale a soarelui, ea are totodată caracterul unei lumini suprareale, care face ca toate lucrurile să apară într-o limpezime misterioasă și care se țese viu și tăcut între ele. Ea îndulcește umbrele, ne face să simțim culorile în toată puritatea lor nebănuită, dezvăluie existența pură a lucrurilor ri transfigurează lumea, microcosmul acestei camere pline de lumină.

„Caracterele intuitive" care ni se revelează nemijlocit cînd contemplăm tabloul; ermetismul, calmul și tăcerea, luminozitatea, toate circumscriu o experiență de un tip special, „mistică" la origine.

Esențială este pentru ea coexistența luminii, tăcerii și solitudinii [9]. Dacă tema însăși a tabloului este incontestabil secularizarea unei teme a iconografiei religioase — Sf. Luca pictează într-o cameră retrasă, plină de lumină, pe Fecioara Maria; de aici i-a rămas modelului mantia albastră, în timp ce mantia de rigoare a gloriei trebuia să fie roție —, și „tema internă", trăirea luminii, este indubitabil versiunea „profană" a unei experiențe, la origine mistice, a luminii.

În cazul de față această experiență trăită a luminii, absolut tipică pentru Vermeer, este

Scanned with OKEN Scanner

orientată spre sensul alegoric al tabloului, de care este strîns legată. Abia acum înțelegem pe deplin de ce pictorul portă un costum de sărbătoare, iar scena este un spațiu festiv. „Gloria picturii" este contemplată în această atmosferă de tăcere, de lumină și de solitudine. Pe acest plan al contemplării „atributele" ei sînt: lumina (iluminarea spirituală, inspirația), contemplația (tăcere, reculegere) și frumusețea *(claritas)*. Lumina era în secolul al XVII-lea un atribut al artelor frumoase și în primul rînd al picturii. În *Hilanderas* [10] ale lui Velázquez cade ca o rază — venind din stînga, dintr-o sursă ascunsă, întocmai ca la Vermeer — pe grupul artelor majore (în text: „*artes maiores*"). Aici însă, mai mult încă decît acolo, din atribut a devenit esența spirituală a picturii. Ea se adună pe figura gloriei tăcute, care este cea mai viu luminată și are culorile cerului și ale luminii, albastru azuriu și galben luminos; o „lumină lăuntrică" este iradiată — odată cu schițarea unui zîmbet fericit — de fața ei, care este astfel transfigurată, dobîndind o înaltă frumusețe senzorială și spirituală. Privirea coborîtă o caracterizează ca fiind castă, pură. Această făptură pămînteană de lumină abia dacă aruncă o umbră, în orice caz o umbră mult mai îngustă și mai mică decît at trebui să fie în realitate [11]. O aură de lumină fină o înconjoară fără ostentație, conturîndu-se destul de limpede pe perete și pe hartă și amintind de forma unei mandorle.

IV

Pentru a-l înțelege pe deplin a fost deci necesar să interpretăm, adică să privim acest tablou, pe mai multe planuri. El are sensuri imagistice multiple. Primul este cel „literal", „realist" (Vermeer pictează un model), al doilea este sensul alegoric și legat de epocă (pictura, gloria Țărilor de Jos) al treilea spiritual și atemporal).

Prin aceasta însă, tabloul lui Vermeer se integrează într-o veche tradiție. Exegeza Sfintei Scripturi, apărută în secolul al III-lea și urmă-

Scanned with OKEN Scanner

rind cele patru sensuri ale ei, urma să aibă consecinţe de mare însemnătate în domeniul artelor. În scrisoarea sa către Can Grande Scaliger Dante o cere pentru înţelegerea deplină a Divinei Comedii.[12] Este în mod sigur prima oară cînd o operă poetică îndrăzneşte în această privinţă să se pună pe aceeaşi treaptă cu Sfînta Scriptură. După ce, la sfîrşitul secolului al XV-lea şi în secolul al XVI-lea, pictura s-a întălţat la rangul unei arte majore, principiul „*ut pictura poesis*“ a făcut cu putinţă ca şi operele picturale să fie concepute structurate şi citite potrivit acestor sensuri multiple: *ut poesis pictura*. Cînd s-a întîmplat acest lucru pentru prima oară n-aş putea spune. Un sens imagistic multiplu îl au, de exemplu foile Cavalieri ale lui Michelangelo: ele exprimă „literal“ fabula antică, alegoric o aluzie la relaţiile dintre Michelangelo şi Cavalieri, spiritual şi „tropologic“ evenimente de natură spirituală (Ganimede este, după Alciat, „extazul“, înălţarea sufletului). Faimosul tablou cu orbii al lui Bruegel cere să fie înţeles în cele patru sensuri ale sale: ţextual, el este o „scenă de gen“; alegoric, un exemplu al „lumii pe dos“ şi totodată o posibilă aluzie la probleme contemporane politice şi religioase (ereticii); anagogic este o prefigurare a Judecăţii de Apoi (prăbuşirea orbilor), iar tropologic, adică pe plan sufletesc, orbii sîntem noi fiecare dintre noi.

Hilanderas ale lui Velázquez reprezintă o coninuare a aceluiaşi principiu în epoca lui Vermeer. Şi aici, dincolo de sensul evident, concret, singurul pe care-l percepe necunoscătorul, există un sens alegoric-mitologic (fabula lui Ovidiu despre Pallas şi Arachne[13] raportată alegoric la arta ţesutului) şi deasupra lui un sens alegoric-spiritual (Pallas ca protectoare a artelor superioare, ce sînt mai presus de meşteşugul artelor inferioare); totul fiind o autentică *glorificatio* barocă (a artei ţesutului). Sensul multiplu apare aici — ca şi la Vermeer — nu într-o versiune religioasă, ci într-una secularizată umanistă: sensul anagogic s-a transformat într-o semnificaţie „spirituală“, oprin-

Scanned with OKEN Scanner

du-se aici. Căci cel de-al patrulea sens; cel tropologic, care este atît de determinant pentru foile Cavalieri ale lui Michelangelo, lipsește în tabloul lui Velazquez.

A fost o mare greșeală a secolului al XIX-lea să creadă că sensul artistic al unui tablou se afla întotdeauna exclusiv în stratul vizibil, formal sau senzorial, și că celelalte semnificații ce se adaugă sînt fără importanță. De fapt și ele pot fi „factori ce structurează forma". Într-un tablou ca *Schilderconst* fiecare strat de semnificații contribuie la structura generală a tabloului.

Conținutul alegoric și spiritual determină nu numai motive (faptul, de exemplu, că pictorul întoarce spatele, că fata privește în jos), ci și compoziția (de exemplu, strînsa legătură dintre capul fetei și hartă); ca și „caracterul vizual-intuitiv" al ansamblului, ca și „frumusețea" tabloului. Căci, așa cum just a observat Wolfgang Braunfels, crinul a fost pictat în toată frumusețea lui naturală [14] doar atunci cînd a fost mai mult decît un crin natural. În același fel, lumina naturală este în tabloul lui Vermeer „atît de frumoasă", „atît de strălucitoare", de o atît de tainică limpezime, pentru că prin intermediul ei transpare o experiență spirituală a luminii. Această trăire a luminii și tema internă a tabloului nu se îmbină nicăieri mai intim decît în acest tablou. Altele pot fi pictate cu mai multă vitruozitate, pot fi de o factură mai proaspătă; aceasta este mai desăvîrșit, dar implică — orice cîștig trebuie plătit într-un fel — și ceva mai multă reflecție.

Integrarea sensului alegoric și spiritual în actul intuitiv nu este cîtuși de puțin indiferentă pentru înțelegerea artistică a tabloului. Căci în însuși aspectul pur vizual al tabloului se află ceea ce depășește pictura de gen, deosebind opera lui Vermeer de opere asemănătoare ale altor pictori ai acelei vremi, ca de Hooch, Mieris, Ochtervelt [15] ș.a.m.d. *Femeia cîntărind perle* a lui Vermeer, de pildă, este și din această cauză un tablou mai profund și o operă de artă superioară *Femei ce*

Scanned with OKEN Scanner

cîntărește aur, pictată după el de Pieter de Hooch; nu pentru că include o alegorie — căci există și un tip de alegorizare extrem de neartistic —, ci pentru că prin densa concordanță dintre conținutul profund și structura vizuală este „mai concentrat“ și mai poetic decît cel al lui de Hooch [16].

V

În 1706 Luca Giordano a spus despre așa-numitele *Meninas* ale lui Velázquez — și ele o glorificare a picturii — că acest tablou este o adevărată „teologie a picturii“ [17]. Epoca lui Justi n-a știut cum să folosească această părere. Giordano afirmă însă ceva mult mai precis decît era în puterea secolului al XIX-lea să înțeleagă. Ce spunea el este poate valabil într-un sens și mai pregnant pentru opera lui Vermeer, *Schilderconst*. Ea este comentariul cel mai luminos și mai pătrunzător pe care l-a făcut vreodată în legătură cu arta picturii un pictor, plin de elevată mîndrie și de adîncă modestie. Căci „*Gloria picturii*“ nu trîmbițează „gloria“ lumii, ci este interioritate pură.

Post -scriptum

După apariția acestui eseu Wilhelm Mrazek mi-a atras atenția asupra următorului pasaj din *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci. El se află în cartea întîi, fașcicula 5, — întrecerea dintre pictură și sculptură — nr. 37: „pictorul este așezat foarte confortabil în fața operei sale bine îmbrăcat, și mișcă penelul foarte delicat, plin de culori plăcute. Este împodobit cu veșminte, așa cum îi place. Și locuința lui este plină de picturi agreabile și strălucește de curățenie“ etc. Mrazek bănuiește că Vermeer a putut cunoaște acest pasaj și că el i-a dat o sugestie pentru tabloul său, „căci a sa *Schilderconst* este, ca și cartea lui Leonardo, un *Tratat despre pictură*, un tratat pictat, nu scris. „Categoriile pictorului“ după Leonardo — zece la număr: lumina, obscuritatea, culoarea, corporalitatea, poziția, locul, dis-

Scanned with OKEN Scanner

tanța, înălțimea, mișcarea și calmul — se dovedesc a fi și cele ale lui Vermeer, cu care concordă pînă în amănunte“ (Dintr-o scrisoare trimisă la 25 iunie 1952).

Cunoașterea de către Vermeer a tratatului este de domeniul posibilului; Du Fresne a pupublicat în 1651 la Paris o ediție franceză.

NOTE

* Apărut în *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p. 169—177. Inclus în *Epochen und Werke* II, 1985 Mäander Verlag München, p. 107—120.

În mai 1952 a apărut în nr. 5 al revistei *Der Kunsthandel* studiul „Jan Vermeer: Ruhm der Malkunst“ de Hans Feger, care a ajuns, în mod cu totul independent de eseul meu, la concluzii asemănătoare.

1 În legătură cu „Spațiul apropiat“, vezi Hans Jantzen, *Das holländische Architekturbild (Tabloul arhitectonic olandez)*, Leipzig 1910, p. 144—148. De același: „Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz („Reprezentarea spațiului privit de la mică distanță“). În: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* VI (1922). Amîndouă tipărite în: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*“ („Despre spațiul bisericilor gotice și alte studii“), Berlin 1951.

2 „Țesătoarele“.

3 Iniguez D. Angulo, *Velázguez. Como compuso sus principales cuadros (Cum și-a compus principalele sale tablouri)* Sevilla 1947.

4 Nu am examinat deloc în analiza noastră modul în care se echilibrează valorile spațiale pe suprafața tabloului — raportate la jumătatea din dreapta și din stînga, de sus și de jos —, mod care la rîndul lui se întrepătrunde subtil și divers, așa cum am arătat cu cele trei planuri spațiale ce se echilibrează reciproc. Deosebit de concludentă este pentru acest tablou experiența făcută de Wolfflin — a cărei semnificație nu este încă apreciată așa cum se cuvine — în legătură cu inversarea părții din dreapta cu cea din stînga a tabloului.

5 Hans Kauffmann, Recenzie a lucrării lui R. Valentiner, Pieter de Hooch, în: „Deutsche Literaturzeitung“ 1930, p. 201 și urm. — Herbert Rudolph, „Vanitas“, în: *Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburstag*, Leipzig 1938, p. 405—413 („Femeia cîntărind pertle cîntărește de facto aur“).

Scanned with OKEN Scanner

tanța, înălțimea, mișcarea și calmul — se dovedesc a fi și cele ale lui Vermeer, cu care concordă pînă în amănunte“ (Dintr-o scrisoare trimisă la 25 iunie 1952).

Cunoașterea de către Vermeer a tratatului este de domeniul posibilului; Du Fresne a pupublicat în 1651 la Paris o ediție franceză.

NOTE

* Apărut în *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, 1951, p. 169—177. Inclus în *Epochen und Werke* II, 1985 Măander Verlag München, p. 107—120.

În mai 1952 a apărut în nr. 5 al revistei *Der Kunsthandel* studiul „Jan Vermeer: Ruhm der Malkunst“ de Hans Feger, care a ajuns, în mod cu totul independent de eseul meu, la concluzii asemănătoare.

1 În legătură cu „Spațiul apropiat“, vezi Hans Jantzen, *Das holländische Architekturbild (Tabloul arhitectonic olandez)*, Leipzig 1910, p. 144—148. De același: „Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz („Reprezentarea spațiului privit de la mică distanță“). În: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* VI (1922). Amîndouă tipărite în: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*“ („Despre spațiul bisericilor gotice și alte studii“), Berlin 1951.

2 „Țesătoarele“.

3 Iniguez D. Angulo, *Velázquez. Como compuso sus principales cuadros (Cum și-a compus principalele sale tablouri)* Sevilla 1947.

4 Nu am examinat deloc în analiza noastră modul în care se echilibrează valorile spațiale pe suprafața tabloului — raportate la jumătatea din dreapta și din stînga, de sus și de jos —, mod care la rîndul lui se întrepătrunde subtil și divers, așa cum am arătat cu cele trei planuri spațiale ce se echilibrează reciproc. Deosebit de concludentă este pentru acest tablou experiența făcută de Wolfflin — a cărei semnificație nu este încă apreciată așa cum se cuvine — în legătură cu inversarea părții din dreapta cu cea din stînga a tabloului.

5 Hans Kauffmann, Recenzie a lucrării lui R. Valentiner, Pieter de Hooch, în: „Deutsche Literaturzeitung“ 1930, p. 201 și urm. — Herbert Rudolph, „Vanitas“, în: *Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburstag*, Leipzig 1938, p. 405—413 („Femeia cîntărind pertle cîntărește de facto aur“).

Scanned with OKEN Scanner

6 „Mostră de imitație pentru pictură". Datorez această semnalare lui Wilhelm Mrazek.

7 Dacă imaginea de lîngă capul Gloriei reprezintă, cum aș vrea să cred, orașul Delft, nu pot în prezent verifica cu originalul.

8 Cu privire la conceptele curente de *sensus allegoricus* și de aluzie, ale teoriei artei din acea vreme, vezi: Disertația lui Wilhelm Mrazek, *Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts... ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei (Pictura barocă de plafon din prima jumătate a secolului al XVIII-lea... o contribuție de iconologia picturii baroce)*, Viena 1947. (Introducerea a fost publicată în: *Sitzungsberichte Oster. Akademie, phil-hist. Klasse* 228, III, 1953).

Rudolph, pentru care masca este un simbol de tip „*Vanitas*", ajunge la un alt sens alegoric general: „Efemeritatea gloriei". După părerea mea însă, această interpretare este contrazisă de mai multe lucruri. Nu este sigur că masca este în acest context un simbol pentru „*Vanitas*". Rămîne neexplicată relația strînsă, foarte frapantă, dintre Gloria și harta de pe perete. Întreagă „atmosferă" vizual-intuitivă a tabloului nu ne duce cu gîndul la efemeritate; în: *Femeia care cîntărește perle* — socotită o „*Vanitas*" — Vermeer a pictat, nu întîmplător, mai multe umbre decît în oricare alt tablou al său.

Masca rămîne ceva enigmatic. Fizionomia ei este cu totul neantică; mie îmi amintește de Beethoven. Am chibzuit mult o vreme dacă n-ar putea fi un autoportret al lui Vermeer (după cîte știu, nu e cunoscut nici unul autentic). Dar scoaterea aceasta din anonimat a pictorului nu mi se pare a corespunde atmosferei generale a tabloului. S-ar putea în schimb ca masca să reprezinte un pictor care este „mai mare" decît cel din tablou.

9 În zilele noastre această experiență a fost descrisă de Max Picard: *Die Welt des Schweigens (Lumea tăcerii)*, Erlenbach-Zürich 1948, ed. a II-a 1950, p. 175 *și* 242.

10 Vezi nota 17.

11 Examinînd proiecțiile umbrelor, rămîne un rest irațional tot atît de inexplicabil ca și cel ce reiese din studiul relațiilor perpectivale. Ewald Richter le-a examinat foarte temeinic în cadrul unui seminar din semestrul de vară al anului 1937.

12 Publicată în: *Der unbekannte Dante (Dante necunoscutul)*, ed. de Albert Ritter, Berlin, 1923, p. 234 și urm.

13 Arachne este, în mitologia greacă, fiica lui Idmon regele Colofonului; maestră în arta țesutului, ea desfide pe Pallas Athena, neîntrecută în această artă, să coboare din cer și să concure cu ea. Arachne a țesut admirabil o pînză înfățișînd amorurile zeilor. Mîniată de îndrăzneala ei și de subiectul ales, Pallas Athena i-a rupt pînza și a lovit-o în cap cu războiul la care lucra; disperată, Arachne s-a spînzurat, dar Athena a transformat-o în păianjen. (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

14 Wolfgaug Braunfels, *Die Verkündigung (Buna Vestire)*, Düsseldorf 1949.

15 Frans van Mieris (1635—1681) şi Jacob Ochterwelt (cca 1635 pînă înainte de 1700), pictori mai ales de scene de gen. (n. tr.)

16 Karl Oettinger este cel care a elaborat, în prelegerile sale, conceptul de „densitate" a unei opere de artă ca factor determinant al esenţei sale, nu doar ca criteriu valoric.

17 Abia după încheierea acestui studiu, mi-am putut procura lucrarea lui Charles de Tolnay, „Velazquez, Las Hilanderas und Las Meninas" (*Gazette des Beaux-Arts* 1949, p. 21—38). Din această lucrare am preluat în textul eseului meu: 1. Cele două interpretări alegorice ale *Ţesătoarelor*, care nu-mi erau cunoscute pînă atunci; 2. semnalarea faptului că lumina este uu atribut al „artelor frumoase"; semnalarea privitoare la Baglione. Importantă este şi observaţia că arta lui Velázquez trebuie înţeleasă deopotrivă ca meşteşug şi ca „viziune"; ea se potriveşte — cu o nuanţă puţin diferită — şi pentru Vermeer. La Vermeer o metafizică a luminii ce provine din moştenirea neoplatonică a Renaşterii se îmbină cu o alta care-şi are sursele în mistica neerlandeză a luminii. Rezultatul mariajului acestei arte a luminii cu realismul cotidian (a cărui primă sursă a fost pentru toată Europa Caravaggio) este şi aici faptul că „*...reality consequently loses the heaviness of earthly life*" („*realitatea îşi pierde prin aceasta greutatea apăsătoare a vieţii pămînteşti*"), fără a fi depăşită totuşi realitatea vizibilă.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5
Notă asupra ediției 19
Istoria artei ca știință 21
Istoria artei ca istorie a stilurilor 42
Drumuri noi în istoria artei 70
Probleme ale interpretării operelor de artă 80
Despre interpretarea operelor de artă plastică 128
Problema timpului 155
Alegorie și arhitecutră 180
Geneza catedralei 197
O contribuție la reconsiderarea Renașterii 227
Cum trebuie privite operele de arhitectură barocă .. 265
Jan Vermmer: „Elogiul picturii“ 286

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : SIMONA KESSLER
Tehnoredactor : DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar : *mai 1990.* Apărut *1991.*
Coli de tipar : 12,66.

Tipărit la *ROMCART S.A.* Cd 664

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă
511

Arte și civilizații

epoci și opere

Opera de artă se trezește la o nouă viață prin întîlnirea cu interpretul sau cu privitorul căruia vrea să i se destăinuie. Prin această întîlnire ea realizează prezentul adevărat, dăruindu-i-l și privitorului, pe care-l inițiază în tainele sale. Văzut prin prisma timpului, acest prezent nu este totuși decît o clipă, o „privire de argint" (Baader), prin care, în cadrul timpului coruptibil, devine transparent pentru o clipă timpul incoruptibil. Dar această scurtă epifanie a timpului adevărat în cel istoric este de o extremă fragilitate. Această incertitudine împresoară scurta străluminare a operei de artă și implicit bucuria unui prezent adevărat cu o tainică și pătrunzătoare tristețe... Rămîne o problemă deschisă pînă în ce profunzime opera și-a dezvăluit taina — o taină care nu-i poate fi smulsă prin nici un fel de artificii conceptuale. Rămîne mereu deschisă întrebarea dacă în viitor nu va apărea cineva, căruia opera de artă îi va comunica încă mai mult din substanța sa. Întrebare din care ar decurge alte noi întrebări ce se pun istoriei artei ca știință a trecutului, astfel încît și în această privință istoria nu poate fi niciodată considerată ca încheiată.

HANS SEDLMAYR

Vol. I—II, Lei 95

Scanned with OKEN Scanner